

GIÓRGIA HELLOU

UM OLHAR NA OBRA DE SARAMAGO

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestre. Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Anamaria Filizola.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
2006

Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos – fórmulas desse gênero exprimem uma fé comum ao homem natural e ao filósofo desde que abre os olhos, remetem para uma camada profunda de “opiniões” mudas, implícitas em nossa vida.

M. Merleau-Ponty

SUMÁRIO

RESUMO	vi
ABSTRACT	vi
INTRODUÇÃO.....	1
1 O OLHAR E A POÉTICA.....	14
1.1 LITERATURA MEDIEVAL.....	19
1.1.1 Cantigas de amor.....	21
1.1.2 Cantigas de amigo.....	25
1.1.3 Cantigas satíricas.....	27
1.2 CLASSICISMO.....	32
2.2.1 Camões.....	32
1.3 ROMANTISMO.....	38
2.3.1 Almeida Garrett.....	38
1.4 MODERNISMO.....	41
1.4.1 Fernando Pessoa.....	42
1.4.2 Alberto Caeiro.....	44
1.4.3 Ricardo Reis.....	45
1.4.4 Álvaro de Campos.....	46
2 O OLHAR E A NARRATIVA.....	52
2.1 ÉPICA RENASCENTISTA.....	55
2.2 O ROMANCE.....	60
3.2.1 Eça de Queirós.....	61
3 O OLHAR DO NARRADOR SARAMAGUIANO EM O EVANGELHO	
SEGUNDO JESUS CRISTO	67
3.1 O ROSTO COM QUE FITA É PORTUGAL.....	70
3.2 A IMATERIALIZAÇÃO DO OLHAR.....	73
3.3 A IMAGEM INVERTIDA.....	77
4 OLHARES EM O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO	85
4.1 O OLHAR SOBRE O (E DO) FEMININO.....	87

4.2 O OLHAR DE DEUS.....	91
4.3 O INFERNO SÃO OS OLHARES DOS OUTROS.....	94
CONCLUSÃO.....	97
BIBLIOGRAFIA.....	108

RESUMO

A obra de José Saramago se insere dentro de uma tradição literária portuguesa e apresenta um aspecto recorrente: a questão do olhar, que, literariamente, manifesta-se como tema ou como uma valorização das imagens apresentadas pelo narrador ou mesmo pela ênfase dada a aspectos particulares do olhar de vários personagens: como o de Maria, o de José e o de Jesus no caso específico da obra em análise: *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. O olhar do narrador é algo que extrapola a questão do ponto de vista, pois o narrador saramaguiano apresenta um olhar que medita, que intui, que domina, que governa, enfim que atribui significado àquilo que é visto, apresentado em forma de imagem.

ABSTRACT

José Saramago's work is in a Portuguese literary tradition and it presents an issue: the matter of the sight, that literary appears as a theme or a valorization of the images presented by the narrator or even by the sight of some characteres: as Maria, José and Jesus in the analized book *O evangelho segundo Jesus Cristo*. The narrator sight is something that is over the matter of the narrator focus, because the narrator in Saramago's work has a sight that meditates, dominates, rules, gives meaning to what is seen, presented through an image way.

INTRODUÇÃO



VELÁZQUEZ, Diego. **As meninas ou A família de Felipe IV.** 1656/57. Óleo sobre tela : color. 318 x 276 cm. Museu do Prado, Madri

Os olhos dos pobres

Dizem os cancionistas que o prazer torna a alma boa e amolece o coração. Não somente essa família de olhos me enternecia, mas ainda me sentia um tanto envergonhado de nossas garrafas e copos, maiores que nossa sede. Voltei os olhos para os seus, querido amor, para ler neles meu pensamento; mergulhava em seus olhos tão belos e tão estranhamente doces, nos seus olhos verdes habitados pelo Capricho e inspirados pela Lua, quando você me disse: “Essa gente é insuportável, com seus olhos abertos como portas de cocheira! Não poderia pedir ao maître para os tirar daqui?” [BAUDELAIRE, 1995, p. 84-85]

Como manifestações artísticas, literatura e pintura têm muito em comum. Pode-se citar Platão, por exemplo, para quem a imitação pictórica é de primeiro plano e, a literária, de segundo. Ou Merleau-Ponty, filósofo que analisa a questão dos sentidos, e, em específico, o sentido da visão e as obras literárias. Em seus estudos sobre o Ser, acabou fazendo alguns ensaios sobre as artes, em específico a pintura e a literatura. Para ele, a obra surge quando o artista torna visível o invisível, dizível o indizível. Diante de uma lacuna, o artista (escritor, pintor) traz à tona aquilo que ainda não foi expresso.

O quadro de Velázquez e o trecho de um poema-prosa de Baudelaire estão aqui reproduzidos com a finalidade de exemplificar a idéia de que o olhar se manifesta ora para mostrar que o modo de apreensão da realidade não se dá de forma unívoca e ora como forma de se revelar o caráter de representação da pintura do real. Velázquez apresenta uma obra cujo tema é a arte de retratar, a arte de pintar. Por isso ele se auto-retrata. No jogo de olhares ali presente, muitas perguntas ficam sem respostas, ou quando muito, apresentam várias respostas. Quem o pintor está retratando? O casal real que pode ser visto no espelho ao fundo? É mesmo um espelho ao fundo ou um quadro? Se um quadro, o que está na frente de Velázquez? Para o que ele olha? Ou será que é a infanta Margarida que está sendo retratada? É ela a quem o olhar do pintor deve se dirigir? Diante disso tudo, o que o quadro nos parece “dizer” é que de toda forma a pintura não é uma cópia fiel do real, mas uma representação feita por um artista que, no caso, é o próprio pintor autoretratado. Já no poema de Baudelaire, há a apresentação de diferentes olhos que não vêem de modo igual a mesma realidade. Além do mais a maneira de ver

esta realidade é atravessada por uma subjetividade que demonstra uma visão de mundo que é reveladora de uma certa ética¹.

Ao analisar um texto literário, pode-se dar ênfase a um determinado aspecto como o espaço ou o tempo². Esses elementos referem-se às formas de representações da realidade objetiva. Por sua vez, há romances específicos ou mesmo um conjunto de obras de determinado autor em que **o olhar** assume um caráter fundamental ao estabelecer a ligação entre a realidade e a sua representação. Por isso, a análise literária pode exigir do leitor uma interpretação que atente esse elemento.

Este trabalho tem por objetivo estudar uma obra de José Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, sob o aspecto do olhar. Busca-se responder a questões como estas: que olhar ou olhares estão presentes em sua obra? Em que isso contribui para o entendimento dela? Como a análise pode dar conta do olhar numa obra, e, em específico, na de José Saramago?

Recentemente, surgiram pesquisas no Brasil que analisam de forma bem específica a questão do olhar na criação literária. Há três interessantes estudos: *Machado de Assis : o enigma do olhar*, de Alfredo Bosi³ ; *Clarice Lispector : uma poética do olhar*, de Regina Pontieri⁴; *A voragem do olhar*, dessa mesma autora⁵ sobre um romance de José de Alencar. Isso, obviamente, sem mencionar artigos esparsos já publicados sobre o assunto; alguns deles podem ser encontrados no livro *O olhar*⁶, cuja primeira edição é de 1988.

Saramago, tal qual vários outros autores, tem uma grande preocupação com um trabalho visual não apenas na questão interna da obra, mas também no aspecto estilístico, de elaboração da narrativa, por isso o significado advindo da ênfase no aspecto visual merece ser estudado. O modo como os personagens dirigem seus olhares para outros personagens ou mesmo para o espaço que os rodeia pode

¹ Estas questões apresentadas nestas obras estão presentes na literatura de Saramago. Este, como veremos no decorrer deste trabalho, compara muitas vezes a obra literária e a pintura com o objetivo de estabelecer uma reflexão sobre o artista e sua obra.

² O teórico Bakhtin busca analisar o cronotopo, ou seja, de que forma as relações temporais e espaciais são assimiladas artisticamente em literatura, formando um todo compreensivo.

³ BOSI, Alfredo. **Machado de Assis : o enigma do olhar**. São Paulo : Ática, 2003.

⁴ PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector : uma poética do olhar**. Cotia : Atelier Editorial, 1999.

⁵ _____. **A voragem do olhar**. São Paulo : Perspectiva, 1988.

⁶ AGUIAR, Flávio et al.. **O olhar**. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

revelar ao leitor elementos importantes para a compreensão da obra; o mesmo ocorre quando se observa o modo como o narrador projeta seu olhar sobre os episódios narrados. Isso se deve ao fato de que a visão é o sentido mais privilegiado, pois é o que, de forma mais perfeita, faz a mediação entre o sujeito e o mundo com o qual ele se relaciona.

O olhar se liga com um importante tema filosófico: o conhecimento, ou seja, a capacidade de o homem compreender a si e ao mundo. O ato de conhecer tem a ver com o olhar, pois conhecer algo implica representar o que é exterior à mente. Nesse processo, pode-se diferenciar o que seja o mundo das ciências do mundo dos sentidos. Para alguns autores, o conhecimento sensível é vago. Platão já nos convida a desconfiar das percepções como bem se pode depreender do mito da caverna, o qual propõe uma operação do olhar em que o homem se afaste do mundo sensível e se concentre no mundo das idéias. A idéia é uma entidade imóvel, pois é a essência daquilo que se pode ver, ouvir, tocar, enfim, sentir.

Já Merleau-Ponty, o filósofo que modernamente trata desse tema (o olhar e o conhecimento), afirma que só a experiência sensível, fundamento do conhecimento, pode revelar a cegueira da consciência, ou seja, o sensível é fonte de conhecimento. Obviamente, não é proposta deste trabalho concluir o que está filosoficamente inconcluso, mas demonstrar de que forma essas reflexões se manifestam na obra de Saramago.

Neste trabalho, dentre os sentidos, privilegiamos o olhar, pois, em literatura, a análise desse elemento é importante porque o que faz o escritor senão traduzir o indizível, ou o invisível ou o que se busca ver?

Busca-se, então, estabelecer um olhar característico da ficção de José Saramago, presente na visão do narrador, que obviamente tem a ver com o foco narrativo, embora vá além. Não se tratará apenas de mostrar sob que perspectiva a história é narrada, mas destacar qual o objeto do olhar e o modo de ver. E mais, em que medida está a originalidade de autor nesse modo de olhar e representar os fatos.

Outra questão a ser abordada está relacionada ao olhar de personagens e do narrador e como os olhos ora se revelam janelas ou espelhos, quer dizer, como, pelo ato de ver, eles saem de si ou trazem o mundo para dentro de si.

Ainda, abordaremos a questão do olhar atento do narrador que domina, governa, medita para atingir um determinado conhecimento.

O tema do olhar possui uma forte tradição simbólica em muitas (talvez em todas) culturas. Em geral, ele está relacionado à idéia de conhecimento seja intelectual ou mesmo espiritual. Certo é que tomamos contato com o mundo pelos sentidos, mas por que esse caráter privilegiado da visão? Marilena Chauí debate essa idéia:

Como e por que se dá a passagem de todas as percepções à visão? Como e por que se dá a passagem do olhar ao saber intelectual, mantendo-se para este as categorias daquele?

Percepção vem de *percipio* que se origina em *capio* – agarrar, prender, tomar com ou nas mãos, empreender, receber, suportar. Parece, assim, enraizar-se no tacto e no movimento, não sendo casual que as teorias do conhecimento sempre a considerassem uma ação-paixão por contato: os sentidos precisam ser tocados (pela luz, pelo som, pelo odor, pelo sabor) para sentir. Também não por acaso as teorias clássicas e modernas da visão tomavam como ponto de partida não apenas o tacto, mas ainda um toque peculiar, o bastão cego, mesmo que alguns teóricos se valessem dessa comparação para afastá-la e definir a visão em sua diferença própria. Todavia, como explicar que o olhar, e não o tacto, pudesse absorver todos os sentidos, o todo da percepção? Por que Santo Agostinho, na sequência de Aristóteles, teria dito serem os olhos “os sentidos mais aptos para o conhecimento”? Por que Bruno e Leonardo dirão que “a vista é o mais espiritual dos sentidos”? (...)

Se o olhar usurpa os demais sentidos fazendo-se cânone de todas as percepções é porque, como dizia Merleau-Ponty, ver é ter à distância. O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria. “Resume” e ultrapassa os outros sentidos porque os realiza naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de mediação alguma, e a volta a si, sem sofrer qualquer alteração material.

É essa imaterialidade da operação visual que a torna tão propícia ao espírito. Ela prepara os olhos para a transferência ao intelecto, começando por usurpá-los – o pensamento fala com a linguagem do olhar – e terminando por serem usurpados por ele – o espírito dirá que os olhos não sabem ver. [CHAUÍ, 2003, p. 40].

Considerando toda essa importância ressaltada por Marilena Chauí, resta responder à questão: como o olhar deve ser analisado numa obra literária?

O que interessa, aqui, em termos literários, será estabelecer a ligação entre o olhar do narrador e a *mimesis* como representação do real e não meramente uma cópia. Como será apresentado, a ficção de Saramago põe em destaque a reflexão sobre a arte como representação. A respeito disso, recorde-se o seguinte trecho de *O ano da morte de Ricardo Reis* em que o narrador inverte o sentido da frase sob a estátua de Eça de Queiroz:

Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade, e este dito, sim, dá muito mais que pensar, e saborosamente imaginar, sólida e nua a fantasia, diáfana apenas a verdade, [SARAMAGO, 1994, p. 62]

A inscrição sob a estátua é: “Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”. A referência dessa citação já revela a preocupação com a reflexão sobre a literatura, a inversão do seu sentido, demonstra que a representação do real, ou o que seja o real, é o aspecto principal a ser considerado. Em *O evangelho segundo Jesus Cristo* tem-se, logo no primeiro capítulo, esta afirmativa em relação à descrição da pintura da crucificação de Cristo:

(...) e essa cabeça tem um rosto que chora, crispado de uma dor que não remite, lançando pela boca aberta um grito que não poderemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada. [SARAMAGO, 1994, p. 13]

Como se pode perceber, o narrador tem a preocupação de pôr logo de início a questão da representação, da *mimesis* nessa obra.

Neste trabalho algumas outras questões serão abordadas. Que representação do real é essa apresentada na obra literária? O significado dos fatos narrados está nesses fatos ou em quem para eles dirige o seu olhar? Como o olhar do narrador, em especial do narrador saramaguiano, enquadra e recorta a realidade e as consequências disso para a compreensão da obra? Para responder a tudo isso, é preciso, primeiramente, diferenciar dois tipos de olhares: um o olhar físico (de narrador e de personagens) e outro metafórico (que representa um processo de

revelação, de iluminação por que podem passar personagens e narrador). O trecho seguinte de *O evangelho segundo Jesus Cristo* exemplifica uma análise do olhar físico.

José olhou para trás, vinha Maria no seu burro, com um rapazinho posto diante dela, montando escarranchado, à homem, e por um instante imaginou que era já o seu filho, e a Maria viu-a como se fosse a primeira vez avançando na dianteira da tropa feminina entretanto engrossada. Ressoavam ainda nos seus ouvidos as estranhas palavras de Simeão, porém, custava-lhe a aceitar que uma mulher pudesse ter tanta importância assim, pelo menos esta sua nunca lhe havia dado sinal, medíocre que fosse, de valer mais do que o comum de todas. Ora foi nesta altura, mas já então ia olhando em frente, que lhe veio a lembrança o caso do mendigo e da terra luminosa. Tremeu da cabeça aos pés, arrepiaram-se-lhe cabelo e carnes, e ainda mais quando, ao voltar-se outra vez para Maria, viu, com os seus olhos claramente visto, caminhando ao lado dela, um homem alto, tão alto que os seus ombros se viam por cima das cabeças das mulheres, e era, por estes sinais sim, o mendigo que nunca pudera ver. Tornou a olhar, e ele lá estava, presença insólita, incongruência total, sem nenhuma razão humana para encontrar-se ali, varão entre mulheres. Ia José pedir a Simeão que olhasse também ele para trás, que lhe confirmasse estes impossíveis, mas o velho adiantara-se, dissera o que tinha que dizer e agora juntava-se aos homens da sua família, para retomar o simples papel do mais idoso, que é sempre o que menos tempo dura. Então o carpinteiro, sem outra testemunha, tornou a olhar na direção da mulher. O homem já lá não estava.[SARAMAGO, 1994, p. 65]

Nesse trecho observam-se algumas modulações do olhar de José: olhar para Maria, depois o olhar para Maria acompanhada da estranha figura do mendigo, a busca da confirmação do que os seus olhos vêem, o retorno do olhar para a mulher. Observar como esse olhar revela toda uma questão cultural, ou seja, o olhar não é objetivo, ele carrega conceitos, pré-conceitos, como o fato da falta de importância da mulher. Mas algo atravessa esse olhar, a visão do mendigo vem a fazer José “olhar com novos olhos” Maria. Diante desse inusitado, José busca que o olhar de outro, do amigo Simeão, confirme o que seus olhos vêem. Essa busca de um olhar com novos olhos já revela o que se pode chamar de um olhar que não é físico, um olhar metafórico.

Já no trecho seguinte, também de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, está exemplificado esse olhar simbólico:

Dois mil crucificados é muito homem morto, mas mais haveriam de parecer-nos se os imaginássemos plantados a intervalos de um quilómetro ao longo duma estrada, ou rodeando, é um exemplo, o país que há-de chamar-se Portugal, cuja dimensão, na sua periferia, anda mais ou menos por aí. [SARAMAGO, 1994, p. 167]

Em Saramago, como será visto, o olhar para o passado tem por objetivo a reflexão sobre o tempo presente, ou seja, a história do cristianismo tem seus reflexos no tempo presente de Portugal.

Ao trabalhar a questão do narrador será preciso identificar a perspectiva adotada pelo narrador na apresentação dos fatos. O narrador pode ser irônico, estar mais ou menos distante dos personagens.... Mas a descrição desse olhar não é suficiente para agregar sentido à obra, é necessário dar um segundo passo, ou seja, interpretar essa perspectiva dentro da obra. Alfredo Bosi assim se manifesta a esse respeito em seu estudo sobre a obra de Machado de Assis⁷ :

Negação e atenuação. Gesto crítico e tom concessivo. O equilíbrio entre os dois modos de olhar parece o do terrorista que precisa fingir-se de diplomata; ou o do diplomata que não esquece a sua outra metade, oculta de terrorista. É o Machado que sai da leitura do seu testamento moral e literário, o *Memorial de Aires*. Mas a descrição não contém ainda a interpretação, embora seja a sua honestidade, como disse Delacroix do desenho em relação à pintura. A descrição reconhece e mapeia as visadas distintas de um olhar que não queria perder nenhuma dimensão essencial do seu objeto; mas, como toda análise, requer o momento de compreensão. [BOSI, 2003, p. 11].

É isso o que se pretende estabelecer: uma análise que não se atenha apenas à descrição de como o olhar é representado na obra, mas interpretar esse olhar e assim obter uma maior compreensão do texto literário.

⁷ Não se trata aqui de pretender uma comparação entre a obra de Saramago e a de Machado de Assis. Apenas usar essa citação de Bosi para demonstrar uma determinada postura na análise literária: o estudo do olhar não consiste apenas em descrever ou identificar os momentos em que este elemento está presente na obra, mas ir além, compreender o seu significado na obra.

Pretende-se verificar como narradores e personagens, em geral, adotam uma postura realista. Realista aqui tem a ver com o que Merleau-Ponty define como fé perceptiva: cremos naquilo que vemos; o mundo é como o vemos. O trecho seguinte de *A jangada de pedra* é exemplificador disso:

De um habitante do norte não ouviríamos o que iremos ouvir, se paramos para perguntar àquele homem que ali vai, escarranchado num burro, o que pensa do extraordinário caso de ter-se separado a Península Ibérica da Europa, puxará o bridão do asno, Xó, e responderá sem papas na língua, Que todo es una bujonada. Roque Lozano julga pelas aparências, com elas fez uma razão que é sua e boa de entender, contemple-se a serenidade bucólica destes campos, a paz do céu, o equilíbrio das pedras, as serras Morena e Aracena iguaizinhas desde que nasceram, ou, se não tanto, desde que nascemos nós, Mas a televisão mostrou para todo o mundo os Pirinéus a racharem-se como uma melancia, argumentamos, usando uma metáfora ao alcance da compreensão rústica, Não me fio na televisão, enquanto não vir com os meus próprios olhos, estes que a terra há-de-comer, não me fio, responde Roque Lozano sem desmontar, Então que vai fazer, Deixei a família a tratar da vida e vou ver se é verdade, Com os seus olhos que a terra há de-comer, Com os meus olhos que a terra ainda não comeu, E conta lá chegar montado nesse burro, Quando ele não puder comigo, iremos a pé os dois, Como é que o seu burro se chama, Um burro não se chama, chamam-lhe, Então, como é que chama ao seu burro, Platero, E vão de viagem, Platero e yo, Sabe dizer-nos onde fica Orce, Não senhor, não sei, Parece que é para lá de Granada um pedaço, Ah, então ainda têm muito que andar, e agora adeus, *senhores portugueses*, muito maior é a minha jornada e vou de burro, Provavelmente, quando chegar lá, *já não vê* a Europa, Se eu a não vir, é porque ela nunca existiu, afinal tem inteira razão Roque Lozano, que para que as coisas existam duas condições são necessárias, que homem as veja e homem lhes ponha nome. [SARAMAGO, 1995, p. 67. Grifo meu.]

A fala de Roque Lozano é um bom exemplo do que seja essa fé perceptiva (que aparece em muitos momentos na obra de Saramago quando analisamos a questão do olhar), ou seja, a crença naquilo que conhecemos (ou que apreendemos) pelos sentidos. Roque Lozano insiste em crer apenas no que os seus olhos vêem. E os olhos devem olhar diretamente para o objeto, pois ele afirma não poder crer nem nas imagens da TV que podem reproduzir uma realidade forjada. É uma visão de mundo que enfatiza a individualização na compreensão da realidade, observar como Roque Lozano crê no olhar, mas apenas em seu próprio olhar, no trecho em destaque está ressaltada essa ênfase.

Já em *Ensaio sobre a cegueira*, em que ver e não ver é o tema, obviamente a questão do olhar que condiciona a existência é posta de forma mais explícita e contundente:

Escuta, tu sabes mais do que eu, ao pé de ti não passo duma ignorante, mas o que penso é que já estamos mortos, estamos cegos porque estamos mortos, ou então, se preferes que diga isto doutra maneira, estamos mortos porque estamos cegos, dá no mesmo. [SARAMAGO, 1995, p. 241. Grifo meu.]

Essa fala está colocada quase ao final do livro e é um diálogo entre a prostituta e a mulher do médico. Observar como a mesma fé perceptiva presente na fala de Roque Lozano está posta aqui. Para Roque Lozano, se ele não vê a Europa é porque ela nunca existiu; para a prostituta se ela não vê o mundo é porque ele não mais existe, equivale a estar morto.

Ainda, deve-se ressaltar que essa perspectiva do narrador não significa necessariamente perspectiva do autor (pessoa física). Isso não quer dizer que se deixará de levar em consideração o contexto de produção das obras de Saramago, contudo, o que será identificado e analisado é a maneira como este contexto é focalizado e representado dentro da obra.

Em um recente estudo, Adriano Schwartz analisa essa questão da identidade entre o narrador saramaguiano e o autor. No capítulo inicial de seu livro, ele reproduz a seguinte fala de Saramago:

Tal como creio entender, o romance é uma máscara que esconde e ao mesmo tempo revela os traços do romancista, provavelmente, digo provavelmente, o leitor não lê o romance, lê o romancista, quanto ao Narrador, se houver quem o defenda, que poderá ele ser senão a mais insignificante personagem de uma história que não é a sua... [SCHWARTZ, 2004, p. 27].

Na sequência, do livro, já no capítulo 2, Adriano Schwartz critica essa postura de Saramago:

... Essa posição teórica de José Saramago, (...) acarreta, paradoxalmente, um “prejuízo hermenêutico” à sua obra. Ao defender a retomada de um destaque do autor, ao propor uma relação de certa forma simplista entre leitor e escritor e ao indicar uma transferência quase imediata entre o resultado – o romance – e as “intenções” do romancista, ele está sabotando o potencial interpretativo de sua própria produção. Isso é no mínimo curioso se se pensar que o “questionamento da figura do autor” configura uma das linhas temáticas evidentes do texto que aqui será estudado, *O ano da morte de Ricardo Reis*. [SCHWARTZ, 2004, p. 30].

Não obstante, portanto, a própria opinião de Saramago a esse respeito, nesta dissertação será adotada essa mesma postura seguida por Schwartz a respeito do assunto, ou seja, a de que não serão investigadas as intenções do autor ao escrever, o foco de interesse não é determinar quem seja esse autor e suas idéias.

Mas a obra literária não apresenta apenas o olhar do narrador sobre os fatos, há os olhares das personagens. Em Saramago, há, inclusive, olhares surpreendentes como o de Blimunda, em *Memorial do Convento* que consegue ver a vontade das pessoas; e o de Fernando Pessoa e sua incapacidade de leitura em *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Além disso, outra questão importante é a maneira como a descrição é utilizada pelo narrador para fins argumentativos de um controle autoral sobre o texto que deixaria poucas margens para o leitor, mas esse excesso de visualidade em sua obra pode ter efeito oposto sobre o leitor. O trecho seguinte de *Memorial do Convento* demonstra uma descrição saramaguiana em que sempre se acrescenta valor interpretativo do narrador a fim de conduzir o leitor pela mão:

Vai sair a procissão de penitência. Castigamos a carne pelo jejum, maceremo-la agora pelo açoite. Comendo pouco purificam-se os humores, sofrendo alguma coisa escovam-se as costuras da alma. Os penitentes, homens todos, vão à cabeça da procissão, logo atrás dos frades que transportam os pendões com as representações da Virgem e do Crucificado. Seguinte a eles aparece o bispo debaixo do pálio rico, e depois as imagens nos andores, o regimento interminável de padres, confrarias e irmandades, todos a pensarem na salvação da alma, alguns convencidos de que a não perderam, outros duvidosos enquanto se não acharem no lugar das sentenças, porventura um deles pensando secretamente que o mundo está louco desde que nasceu. Passa a procissão entre filas de povo, e quando passa rojam-se pelo chão homens e mulheres, arranham a cara uns, arrepelam-se outros, dão-se bofetões todos, e o bispo vai fazendo sinaizinhos da cruz para este lado e para aquele, quanto um acólito balouça o incensório. Lisboa cheira mal, cheira a podridão, o incenso dá um sentido à fetidez, o mal é dos corpos, que a alma, essa é perfumada. Nas janelas só há mulheres, é esse o costume. Os penitentes vão de grillhões enrolados às pernas, ou suportam sobre os ombros grossas barras de ferro, passando por cima delas os braços como crucificados, ou desferem para as costas chicotadas com as disciplinas, feitas de cordões em cujas pontas estão presas bolas de cera dura, armadas de cacos de vidro, e estes que assim se flagelam é que são o melhor da festa porque exibem verdadeiro sangue que lhes corre da lombeira, e clamam estrepitosamente, tanto pelos motivos que a dor lhes dá como de óbvio prazer, que não compreenderíamos se não soubéssemos que alguns têm os seus amores à janela e vão na procissão menos por causa da salvação da alma do que por passados ou prometidos gostos do corpo. [SARAMAGO, 1994, p. 28-29].

Nesse trecho, o narrador descreve uma procissão de penitentes. O seu olhar passeia pelos penitentes à frente da procissão, depois pelos frades, pelo bispo, pelos padres, pelas confrarias e irmandades. Deste olhar para o exterior, o narrador passa para um olhar interior, para os pensamentos dos penitentes. De uma descrição relativamente objetiva, o narrador onisciente informa ao leitor os pensamentos secretos desses personagens. Mas o narrador vai além ao dizer que “o bispo vai fazendo sinaizinhos da cruz”, o uso do diminutivo reflete um certo desprezo do narrador por este ato do bispo. Assim, o narrador não descreve apenas, ele interpreta, comenta, ironiza o que está sendo apresentado, narrado. No trecho em que é descrita a flagelação, o narrador, ao usar a primeira pessoa do plural, traz o leitor para a cena, desloca-o para a sua perspectiva. Ao afirmar que esses penitentes são o melhor da festa pois clamam de dor e de prazer “que não compreenderíamos se não soubéssemos que alguns têm seus amores à janela”, o narrador atribui ao leitor uma certa onisciência. Isso porque o leitor pode ter um conhecimento histórico desse tipo de manifestação popular, mas não teria como saber que os amores dos penitentes estão na janela. O trecho final dessa descrição novamente demonstra que o narrador interpreta o que está sendo descrito: “e vão na procissão menos por causa da salvação da alma do que por passados ou prometidos gostos do corpo”. Diante de tudo isso, percebe-se que o narrador não se contenta apenas em descrever a cena, o seu olhar é um caminho para a mente, é a imaterialidade do olhar como afirma Marilena Chauí já citada anteriormente: “É essa imaterialidade da operação visual que a torna tão propícia ao espírito. Ela prepara os olhos para a transferência ao intelecto, começando por usurpá-los – o pensamento fala com a linguagem do olhar – e terminando por serem usurpados por ele – o espírito dirá que os olhos não sabem ver.”

Estes são apenas alguns exemplos dispersos na obra de Saramago sobre os itens fundamentais a serem desenvolvidos nesta dissertação. Além disso, pretende-se identificar alguns tipos de olhares presentes em *O evangelho segundo Jesus Cristo* e que se repetem em outras obras, como o olhar sobre a figura do feminino, sobre a religiosidade, sobre a obra de arte, e mesmo, sobre Portugal.

Os dois capítulos seguintes tratarão da questão da perspectiva no estabelecimento dos gêneros literários, dando-se ênfase à lírica e à épica. Com isso, objetiva-se demonstrar a importância já dada pelos filósofos antigos (Platão e Aristóteles) da postura adotada pelo poeta frente à realidade objetiva a ser representada. Ao mesmo tempo, serão apresentados textos literários exemplificativos que terão, ainda, um outro propósito: demonstrar uma tópica do olhar, isto é, mostrar que o olhar é um tema recorrente na literatura portuguesa, em especial na lírica, mas que também está muito presente na narrativa.

1 O OLHAR E A POÉTICA

Para melhor esclarecer como o olhar está presente em uma obra literária (ou que tipos de olhares podem ali ser encontrados), será apresentada, inicialmente, a classificação dos gêneros literários proposta em *A República*, por Platão. Este filósofo acreditava na necessidade de um controle sobre a palavra dentro de uma sociedade por ele idealizada. A sua obra é construída sobre diálogos de Sócrates principalmente com Glauco. No famoso Terceiro Livro, encontramos a referência a um conceito literário muito importante: a *mimesis*. Na seqüência aparecem os tipos de poesia. Reproduzo o trecho inteiro, a fim de que se verifique a referência à *mimesis* e essas concepções primeiras de lírica, drama e épica:

- Ora tornar-se semelhante a alguém na voz e na aparência é imitar aquele com quem queremos parecer?

- Sem dúvida.

- Num caso assim, parece-me, este e os outros poetas fazem a sua narrativa por meio da imitação.

- Absolutamente.

- Se porém, o poeta não se ocultasse em ocasião alguma, toda a sua poesia e narrativa seria criada sem a imitação. Mas, não vás tu dizer outra vez que não entendes, vou explicar-te como é que isso aconteceria. Se Homero, depois de ter dito que Crises veio trazer o resgate da filha, na qualidade de suplicante dos Aqueus, sobretudo dos reis, em seguida falasse, não como se se tivesse transformado em Crises, mas ainda como Homero, sabes que não se tratava de imitação, mas de simples narração. Seria mais ou menos assim (exprimo-me sem metro porque não sou poeta): O sacerdote chegou e fez votos para que os deuses lhes concedessem conquistar Tróia e salvar-se, mas que lhe libertassem a filha mediante resgate, por temor aos deuses. A estas palavras, os outros respeitaram-no, e concordaram; porém Agamenon, enfurecido, ordenou-lhe que se retirasse imediatamente e não voltasse, sob pena de nada lhe valerem o cetro e as bandas do deus. Antes de libertar a filha, havia de envelhecer em Argos, junto dele. E mandou-lhe que se retirasse, e não o excitasse, a fim de que pudesse regressar à casa a salvo. O ancião, ao ouvir estas palavras, teve receio e partiu em silêncio, e, afastando-se do acampamento, dirigiu muitas preces a Apolo, invocando os atributos do deus, recordando e pedindo retribuição, se jamais, ou construindo templos, ou sacrificando vítimas, lhe tinha feito oferendas do seu agrado. Como retribuição, pedia que os Aqueus pagassem as suas lágrimas com os dardos do deus. É assim, companheiro, que se faz uma narrativa simples sem imitação, concluí eu.

- Compreendo.

- Compreende portanto – prossegui – que há, por sua vez, o contrário disto, que é quando se tiram as palavras do poeta no meio das falas, e fica só o diálogo.

- E compreendo, também, que é o que sucede nas tragédias.

- Percebeste muito bem, e creio que já se tornou bem evidente para ti o que antes não pude demonstrar-te; que em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo

próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopéia e de muitos outros gêneros, se estás a compreender-me. [PLATÃO, 2004, p. 84-85. Grifos meus.]

Neste trecho verifica-se que a diferenciação entre os gêneros proposta por Platão pode estar na **perspectiva** pela qual a matéria literária é apresentada. No caso do drama, a figura do poeta fica invisível, deixando falar os personagens, por isso, a seu ver, seria o caso em que melhor se apresenta o caráter imitativo (considerando a conceituação presente no início do trecho para *mimesis*, ou seja, quando ocorre o discurso direto, como é próprio do teatro, e como acontece nos narrativas. A *mimesis* será ainda retomada em várias outras passagens de *A República*, especificamente no Livro X, há uma tentativa de exemplificar e definir esse conceito). A maioria dos estudiosos considera o trecho referente aos ditirambos como a caracterização da lírica. Esta não tem grande relevância na sua obra pelo fato de a lírica, naquele período, estar mais relacionada à música do que à literatura. De qualquer forma, Platão refere-se à poesia apresentada diretamente pelo poeta e dá como exemplo os ditirambos. Está-se diante, portanto, de uma apresentação de fatos ou de idéias sob a perspectiva direta de uma só pessoa, o poeta. Por fim, se houver uma mistura dessas perspectivas, a do poeta e a dos personagens, está-se diante do terceiro gênero literário, a epopéia.

Mas a presença de elementos que levam a apontar para a questão do olhar, aqui tomado primeiramente como perspectiva, no estabelecimento dos gêneros literários não se encontra apenas em Platão. Aristóteles também trata da questão dos gêneros, sendo que seu enfoque principal é a tragédia e a comédia, embora se possa identificar, em determinado trecho, que ele cita a lírica⁸. Eis um fragmento do capítulo I em que Aristóteles estabelece o objetivo de seu trabalho:

Propomo-nos tratar da produção poética em si mesma e de seus diversos gêneros, dizer qual a função de cada um deles, como se deve construir a fábula, no intuito de obter o belo poético; qual o número e natureza de suas diversas partes, e falar igualmente dos demais assuntos relativos a esta produção. Seguindo a ordem natural, começaremos pelos mais importantes. A epopéia e a poesia trágica e também a comédia, a poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética e da citarística,

⁸ Francisco Aschcar em sua obra *Lírica e lugar-comum* informa o porquê de alguns estudiosos contestarem a presença da lírica na classificação dos gêneros literários.

consideradas em geral, todas se enquadram nas artes de imitação. Contudo há entre estes gêneros três diferenças: seus meios não são os mesmos, nem os objetos que imitam, nem a maneira de os imitar. [ARISTÓTELES, 2004, p. 23. Grifo meu.]

O que interessa, a princípio, é justamente essa constatação quanto à diferença na maneira de imitar. No capítulo III, ele estabelece:

Com efeito, é possível imitar os mesmos objetos nas mesmas situações, numa simples narrativa ou pela introdução de um terceiro, como faz Homero, ou insinuando-se a própria pessoa sem que intervenha outra personagem, ou ainda apresentando a imitação com a ajuda de personagens que vemos agirem e executarem elas próprias. [ARISTÓTELES, 2004, p. 28. Grifos meus.]

Essas maneiras de imitar têm a ver com a **perspectiva** pela qual a realidade é representada. Na *mimesis*, ou seja, na representação do real, o resultado que é dado a ler resulta do posicionamento do poeta. Na lírica, há uma voz central apresentando os estados da alma ou as idéias de um Eu. Há um predomínio de uma visão subjetiva da realidade, na medida em que o eu lírico expressa emoções, sentimentos. Já na épica predomina uma visão objetiva da realidade e, no drama, personagens agem e imitam.

Contudo, há uma aproximação entre os gêneros, pois as obras literárias podem apresentar traços estilísticos de gêneros diferentes, ou seja, pode haver peças teatrais com caráter lírico, ou um poema com traços narrativos. De toda forma, novamente está presente a postura do poeta, pois os traços estilísticos acabam por representar formas diferenciadas de ver o mundo:

Há uma maneira dramática de ver o mundo, de concebê-lo como dividido em antagonismos irreconciliáveis; há um modo épico de contemplá-lo serenamente na sua vastidão imensa e múltipla; pode-se vivê-lo liricamente, integrado no ritmo universal e na atmosfera impalpável das estações.

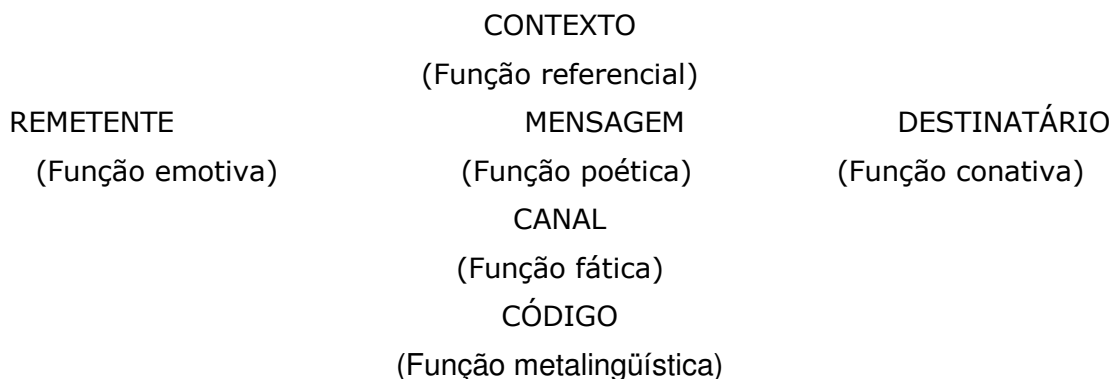
Visto que no gênero geralmente se revela pelo menos certa tendência e preponderância estilística essencial (na Dramática pelo dramático, na Épica pelo épico e na Lírica pelo lírico), verifica-se que a classificação dos três gêneros implica um significado maior do que geralmente se tende a admitir. [ROSENFELD, 1985, p.7-8].

Em cada gênero, portanto, prepondera uma maneira de o autor se relacionar com o mundo. Essa questão mais intrínseca do texto é determinante no estabelecimento do gênero literário.

Roman Jakobson, também se referindo a essa questão, trata dos gêneros marcando características correlatas às apresentadas pelos antigos; ou seja, a de que os gêneros decorrem dos modos de posicionamento do poeta diante da realidade. Jakobson desempenhou um importante papel na ligação do formalismo russo com o estruturalismo surgido em meados do século XX. A grosso modo, estruturalismo é uma teoria que busca estabelecer as leis regedoras das estruturas dos textos literários. Isso é feito observando-se as relações mútuas entre as unidades que compõem o texto. Para o lingüista, a poesia está presente em todas as sociedades, mesmo as consideradas “primitivas”. A questão principal da poesia é a relação entre som e sentido. Mas para o autor é necessário uma compreensão das categorias gramaticais em poesia a fim de que essa possa vir a ser realmente entendida. Ou seja, Jakobson reconhece a necessidade de se estudar as relações entre lingüística e poética:

As considerações que estou a fazer levantam os problemas das relações entre Lingüística e Poética. Dizia Santo Agostinho que um homem que não tem em conta a poesia e não compreende a poesia não pode arrogar-se a qualidade de gramático. Estou inteiramente de acordo com esta grande autoridade. Para ser gramático – hoje dizemos lingüista – é preciso conhecer a língua em todas as suas funções, e a função poética é universal, coexiste sempre. Comparece na poesia, onde organiza todas as restantes funções (não as elimina: organiza-as), e na prosa, na linguagem corrente, onde se torna subalterna. [JAKOBSON, 1982, p. 13].

Em seu texto “Lingüística e poética”, publicado originalmente em 1960, Jakobson busca estabelecer as relações entre a poética e a lingüística. Ele define os fatores constitutivos da comunicação verbal e sobre eles estabelece as seis funções da linguagem no processo da comunicação:



No processo comunicativo todas as funções estão presentes, mas há o predomínio de uma delas e é isso o que determina a função de determinada mensagem verbal.

Da mesma forma, como em Aristóteles e Platão, pode-se observar que também para Jakobson, o gênero poético está relacionado a uma perspectiva do sujeito em relação ao objeto.

Conforme dissemos, o estudo lingüístico da função poética deve ultrapassar os limites da poesia, e, por outro lado, o escrutínio lingüístico da poesia não se pode limitar à função poética. As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante. A poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem; a lírica, orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva; a poesia da segunda pessoa está imbuída de função conativa e é ou súplice ou exortativa, dependendo de a primeira pessoa estar subordinada à segunda ou esta à primeira. [JAKOBSON, 1973, p. 129. Grifo meu.]

Essencialmente, será tratada da diferenciação entre a épica (da qual o romance se aproxima) e a lírica, pois isso já basta para a argumentação que se pretende: a de que a postura do escritor diante da realidade resulta em uma perspectiva peculiar para cada um desses gêneros. Toda obra artística decorre de uma relação do sujeito com o mundo. De acordo com Jakobson, a poesia épica põe em destaque os fatos, há um olhar que se projeta sobre o mundo e tende a uma objetividade, pois o narrador, em geral, narra fatos ou estados de alma de outros personagens. Já na lírica, o foco se volta para um Eu, do que decorre uma perspectiva mais subjetiva do mundo, pode-se dizer que diminui-se a distância entre

o sujeito e o objeto poético. Disso surge uma voz que se volta para um momento (presente) que se eterniza, sendo que na épica essa voz (ou mesmo olhar) se volta em geral para o passado, mas também para um presente ou futuro. Isso não quer dizer que não possa haver poesia em terceira pessoa ou uma narrativa em primeira pessoa. No caso da lírica, Francisco Aschcar tece as seguintes considerações:

Mas no vasto universo do que chamamos lírica, na literatura moderna como na antiga, há poemas nos quais não a primeira, mas a terceira pessoa ocupa lugar central. É o que ocorre em poemas onde o *eu* é radicalmente ausente, seja como actante, seja como instância emocional sugerida: exemplos modernos são numerosos; lembremos dois casos bastante distantes entre si: Mallarmé, em suas realizações mais características, constitui um caso extremo de lírica impessoal, pois nele o sujeito tem pouca possibilidade de sinalizar sua elipse, de persistir ao menos em algum reflexo do objeto, pois este é também afastado da cena; João Cabral de Mello Neto, em sentido oposto, faz, na parte mais numerosa e importante de sua obra, que o objeto ocupe todo o espaço do poema. (...) [ASCHCAR, 1994, p. 46].

Em seguida, demonstra, baseado nos estudos de Käte Hamburger, que o sujeito lírico, mesmo ausente, transforma a realidade objetiva em realidade subjetiva. Ou seja, mesmo um poema lírico em terceira pessoa representa uma *persona* do emissor real. É um jogo em que “o poeta lírico será sempre um fingidor, ainda que o eu-lírico finja a dor que ele, poeta (quem o saberá?), *deveras sente*” (ASCHCAR, p. 50). Francisco Achcar cita Fernando Pessoa, pois os escritos deste possibilitam discutir o sentido da lírica não só moderna, mas como um todo.

Em seguida, serão apresentados alguns exemplos de períodos diferentes da lírica portuguesa, para demonstrar as maneiras de o sujeito literário representar a realidade circundante e a importância do olhar nessa operação. O objetivo disso é mostrar a persistência dessa tópica no tempo e as diferentes maneiras como ela foi tratada.

1.1 LITERATURA MEDIEVAL

No século XI, a região do sul da França, nas proximidades do Mar Mediterrâneo, possuía um comércio bem desenvolvido. Na Provença, havia centros de cultura de relevante importância, onde se produzia uma literatura de tom confidencial, a canção de amor. Cantar esse formado por influências díspares como

a poesia lírica latina e o cristianismo. Da lírica antiga, os trovadores aproveitaram preceitos de ordem formal, como a utilização da tópica; do cristianismo, a moral, como, por exemplo, a divinização da mulher decorrente do culto a Maria.

A poesia provençal ao lado de uma literatura autóctone peninsular serão duas grandes fontes para o lirismo galego-português. No século XII, em Portugal, surge a literatura escrita, muitas vezes influenciada pelos autores da cultura clássica e pelos valores cristãos. A poesia peninsular do Trovadorismo tem sido dividida em cantigas de amor, de amigo, de escárnio e de maldizer. Até o início do século XV, as cantigas de amor e de amigo, sobretudo estas, estavam ligadas à dança e à música. Após isso, com a poesia palaciana, as cantigas passam a ser declamadas. Na literatura trovadoresca predominará ora uma idéia de amor cortês, sublimado, ora a idéia de um amor carnal. Em algumas raras vezes, como no exemplo a seguir, esses duas idéias parecem achar um equilíbrio. A primeira cantiga documentada de que se tem notícia em Portugal é a *Cantiga da Ribeirinha*, escrita por Paio Soares de Taveirós. Pode-se observar já o uso do sentido da visão como elemento de ligação do sujeito com o mundo:

No mundo non m'ei parelha,
Mentre me for como me vai,
Ca já moiro por vós, e ai!
Mia senhor, branca e vermelha,
Queredes que vos retraia,
Quando vos eu vi en saia.
Mao dia me levantei,
Que vos enton non vi fea!

E, mia senhor, dês aquela
E me foi a mi mui mal, ai!
E vós, filha de dom Paaí
Moniz, e bem nos semelha
D'aver eu por vós garvaia,
Pois eu, mia senhor, d'alfaia
Nunca de vós ouve nen ei
valia d'~ua correa.

Paio Soares de Taveirós ou Marim Soares
(CA 38, CBN 1571)

[Apud. FERREIRA, 1998, p. 50. Grifo meu.]

O eu-lírico confessa à amada que tê-la **visto** *en saia*, ou seja, em roupas íntimas (talvez desnuda, ao se levar em consideração a referência às cores brancas e vermelhas dos versos anteriores) causa-lhe tal “impacto” que não pode ter mais sossego. Dessa visão perturbadora decorre um sofrimento amoroso, pois, como fica evidente na segunda estrofe, há empecilhos para a concretização desse sentimento. A ligação entre o olhar (ou a força do olhar) e o sentimento amoroso, portanto, já estava presente neste texto e irá permanecer até os dias atuais.

1.1.1 Cantigas de amor

O convencionalismo formal dessas poesias fez com que muitos estudiosos as considerassem artificiosas e monótonas. O uso de refrões que repetem um determinado tema, em geral a coita de amor, atestam este caráter formalmente rígido. Mas deve-se ressaltar que isso é característico da lírica clássica, que, como já dito, influenciou a poesia provençal e, conseqüentemente, as cantigas de amor. Na cantiga seguinte do Rei-poeta, D. Dinis, pode-se observar como o tema se repete estrofe a estrofe:

Que soidade de mia senhor ei,
Quando me nembra d'ela qual a vi,
E que me nembra que bem a oí
Falar, e, por quanto bem d'ela sei,
Rogu' eu a Deus, que end' á o poder,
Que mi a leixe, se lhi prouguer, veer

Cedo, ca, pero mi nunca fez bem,
Se a non vir, non me posso guardar
D'ensandecer ou morrer con pesar,
E, porque ela tod' en poder ten,
Rogu' eu a Deus, que end' á o poder,
Que mi a leixe, se lhi prouguer, veer

Cedo, ca tal a fez Nostro Senhor:
De quantas outras e no mundo son
Non lhi fez par, a la minha fé, non,
E poi'-la fez das melhores melhor,
Rogu' eu a Deus, que end' á o poder,
Que mi a leixe, se lhi prouguer, veer

Cedo, ca tal o quis[o] Deus fazer
Que, se a non vir, non posso viver
[Apud. FERREIRA, 1981, p. 60]

Há a repetição de uma idéia: o desejo de ver a amada, expresso nos refrões. A tópica dessa poesia é a coita de amor, ou seja, o sofrimento em razão da impossibilidade de um relacionamento amoroso. O objeto amoroso é uma **dona**, talvez uma mulher casada, inacessível ao eu-lírico, o qual se compromete a servi-la e honrá-la. A dona, ou como D. Dinis a chama, *Senhor*, reflete um modelo de perfeição, como se pode verificar nos quatro primeiros versos da terceira estrofe: *Cedo, ca tal a fez Nostro Senhor: / de quantas outras eno mundo son / non lhi fez par, a la minha fé, non, / e, poi'-la fez das melhores melhor*. Por ser sua amada a “melhor entre as melhores”, essa perfeição feminina justifica o desejo ardente do eu lírico em vê-la. Este é um lugar-comum das cantigas de amor. Outro é a saudade que já aparece na primeira estrofe. A saudade está relacionada com os sentidos, na medida em que o eu-lírico se recorda de quando **viu** e **ouviu** a amada *Que soidade de mia senhor ei, / quando me nembra d'ela qual a vi, / e que me nembra que bem a oí*. A importância que é dada ao olhar ainda pode ser percebida na utilização do verbo *ver* ao final do refrão de cada estrofe *rogu' eu a Deus, que end' á o poder, / que mi a leixe, se lhi pouguer, veer*. Os verbos que rimam com *ver* - *poder* e *viver* - atestam a importância desse sentido no poema.

A insistência em ver a amada está relacionada com o fato de que o sujeito lírico não podia falar, gritar o seu amor para a amada, que em geral era alguém da corte, uma mulher casada. O ato de ver condensa o desejo, sublima a fala, como ocorre nessa estrofe de Martim Sores datada da primeira metade do século XIII:

Non ousou dizer nulha ren
A mi senhor; e sem seu bem
Non ei mui gran coita a perder:
Vedes que coita de soffrer!
[Apud. SPINA, 1972, p. 298]

Os olhos servem para simbolizar os sentimentos do eu-lírico. Retornando ao poema de D. Dinis, observa-se que a “coita de amor” é caracterizada pela paixão infeliz obsessiva, pelo desespero decorrente da impossibilidade de encontro (da falta de contato visual) entre os enamorados. A repetição de temas, o uso de lugares-comuns ou de *topos* é próprio das cantigas trovadorescas. O “morrer de amor”,

nesse caso, “o morrer se não a vir” está de acordo com o entendimento que se tem da poesia trovadoresca e sua praxe do galanteio.

O mundo representado pelo sujeito poético nesses cantares é perpassado por um fingimento baseado numa convenção literária. Convenção essa que pretende um tom confessional. Não se individualiza a dona, ou a senhora, em todos os cantares ela é sempre vista pelo poeta à distância e sua principal característica é a beleza. Dessa forma, embora o olhar esteja voltado para a Senhora, desnecessário dizer, é o eu-lírico, muitas vezes, que está sendo retratado, ou seja, a predominância é da função emotiva. Essa convenção da coita do amor faz prevalecer a perspectiva de um Eu que se volta para si mesmo e não para o objeto da paixão. Isso pode ser verificado na cantiga seguinte de Paio Soares de Taveirós, em que apostrófa sua senhora, mas é de si que fala:

Como morreu quen nunca ben
ouve da ren que mais amou,
e quen viu quanto receou
d'ela e foi morto por en,
ai, mia senhor, assi moir' eu!

Como morreu quen foi amar
quen lhe nunca quis ben fazer,
e de quen lhe fez Deus veer
de que foi morto com pesar,
ai, mia senhor, assi moir' eu!

Com' ome que ensandeceu,
senhor, com gran pesar que viu,
e non foi ledó nen dormiu
depois, mia senhor, e morreu,
ai, mia senhor, assi moir' eu!

Como morreu quen amou tal
dona que lhe nunca fez ben,
e quen a viu levar a quen
a non valia, nen a val,
ai, mia senhor, assi moir' eu!

Pai Soares de Taveirós
(CA 35, CBN 122)

[Apud FERREIRA, 1998, p. 49]

A tópica da coita de amor está presente em todas as estrofes. O refrão mostra que o poeta tem por interlocutor a sua amada, deixando-lhe evidente o seu sofrimento. O drama do sujeito poético corresponde ao fato de que a sua dama não lhe “quis bem fazer” e mais, teve de **ver** essa dama ser entregue a outro que não a merece: *e quen a viu levar a quen / a non valia, nen a val*. Disso decorre o seu desespero “mortal”. Não são, portanto, os sentimentos da Senhora que estão sendo revelados, mas os do eu lírico. O mesmo pode ser percebido na estrofe seguinte de uma cantiga de Martim Soares:

Mal aconselhado que fui, mia senhor,
Quando vus fui primeiro conhocer,
Ca nunc'ar pudi gran coita perder,
Nen perderei já, mentr'eu vivo for!
Nen visse'eu vos, nen quen mi-o conselhou!
Nen viss'o dia 'n que vus fui veer!
[Apud. SPINA, 1972, p. 297]

A desgraça pessoal decorrente do amor irrealizado está novamente presente atendendo à convenção trovadoresca. A emotividade aflora em razão da intensidade atribuída ao tom confessional do eu lírico. Nessa estrofe acima, como na cantiga de Paio Soares Taveirós, há, ainda, o olhar como elemento intensificador desse sentimento. Os dois últimos versos da estrofe da cantiga de Martim Soares mostram como a voz lírica amaldiçoa ter visto não apenas a amada, mas aquele que o induziu a conhecê-la, e chega mesmo a amaldiçoar o dia em que a viu (o que faz lembrar a repetição dessa idéia no soneto de Camões sobre os sofrimentos de Jó: *O dia em que nasci moura e pereça*). A repetição do verbo **ver** nesses versos revelam a importância desse sentido no contato do eu poético com o mundo. O mesmo pode ser dito para a cantiga de Paio Soares de Taveirós em que o eu poético se sente morrer por ter de ver sua amada com outro.

Portanto, as cantigas de amor estão atreladas a um convencionalismo do fazer poético que, não obstante, deixa aflorar os sentimentos (de certa forma intensos) do eu lírico.

1.1.2 Cantigas de amigo

As origens das cantigas de amigo estão em cantares peninsulares anteriores mesmo à formação de Portugal. Teriam surgido nas festas primaveris das comunidades rurais como complemento do canto e da dança. Disso decorre, em grande parte, a importância atribuída à mulher nesse lirismo, pois ela tinha destaque nesses rituais. A canção da mulher também se destaca em virtude de os homens terem abandonado o lar e deixado para a companheira o trabalho com a terra. Por isso, não se encontra a figura paternal nessas cantigas. É sempre a figura materna que aparece a aconselhar, proibir, fazer concessões à filha. O ambiente é totalmente feminino.

Nas cantigas de amigo, o eu lírico assume uma voz feminina que, em parte, reflete-se em um olhar que se entende (ou pelo menos que se imagina ou que se pretende) feminino. Há um duplo olhar, pois há o olhar masculino que imagina o olhar feminino. Há uma tendência para um maior realismo, do que decorre que a mulher não apresenta aquele caráter de perfeição, como ocorre nas cantigas de amor. Dessa forma, não se justifica mais um código de comportamento tão elevado, o que permite uma maior flexibilidade na matéria objeto do poetar. Surgem novos elementos que não estavam presentes nas cantigas de amor: as amigas, a mãe, os animais e a natureza como confidentes, as tarefas domésticas e femininas, isso tudo em meio a um cenário campestre ou familiar. A famosa poesia transcrita a seguir é de Martim Codax:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!
e ai Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado!
e ai Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
o por que eu suspiro!
e ai Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
por que ei gran cuidado!
e ai Deus se verrá cedo!
[Apud. FERREIRA, 1998, p. 76]

Nesse poema, a voz feminina dirige-se às ondas do mar de Vigo, o que demonstra uma intimidade afetiva com a natureza. Essa perspectiva era adotada pelos primeiros poetas desses cantares populares em razão de uma visão da realidade relacionada a uma cultura marítima, ligada à pesca, às viagens. Por isso, um sentimento muito forte nessa lírica é o da saudade, decorrente do afastamento dos homens que viajam. No poema em análise, o refrão repete a súplica da mulher de rever o “amigo” em breve: “E ai Deus, se verrá cedo” (Ai Deus, diga-me se ele virá logo). As lutas da Reconquista marcaram o povo português e isso se reflete nessas cantigas. A imagem da mulher que sofre a ausência do amado guerreiro (ou marinheiro), que busca consolo na natureza, que faz confidências às amigas, que ouve conselhos da mãe, coaduna-se com uma perspectiva que reflete um comportamento feminino (ou, no mínimo, um desejo de comportamento do feminino quando os guerreiros se ausentavam).

O segundo verso das duas primeiras estrofes, e os primeiros versos das duas últimas apresentam o verbo **ver**, que é o que mais se repete (aparece uma vez o verbo *ter* e o *suspirar*). Aqui, como nas cantigas de amor, a visão é o sentido privilegiado para expressar o sentimento amoroso. À visão são atribuídos diversos sentimentos: o desespero por não ver o amigo, a saudade, a esperança e a satisfação ante a possibilidade de revê-lo. A estrofe seguinte de uma cantiga de João Servanto mostra um caso em que a visão, em geral associada de forma positiva no relacionamento amoroso, aqui, representa um sentimento negativo:

Filha, o que queredes ben
 Partiu-s' agora d'aquen
 E non vos quisio veer;
 E ides vós ben querer
 A quen vos non quer veer?
 [Apud FERREIRA, 1998, p. 73. Grifos meus.]

A voz feminina maternal baseia os seus conselhos na falta do desejo do amigo em ver sua filha. Isso demonstra a ausência de um sentimento amoroso: falta de ver, falta de amor.

As cantigas de amigo apresentam uma maior variedade de situações a serem representadas em relação às de amor. Disso decorre uma poesia mais realista, ou, como afirma Natália Correia:

Ao contrário da cantiga de amor, que se nutre da sublimidade de um sentimento que transcende a carne, a cantiga paralelística oferece uma tópica que repõe o amor nas sua dimensão humana, patrocinado pela natureza que tudo consente. [CORREIA, 1978, p. 45].⁹

É essa dimensão humana a que se refere Natália Correia em que consiste a diferença principal entre a visão sobre a realidade do sujeito poético da cantiga de amigo e de amor. Nas cantigas de amigo, há um caráter mais descritivo, isso solicita uma participação “visual” do leitor/ouvinte, pois recorre-se a vários elementos da natureza para criar um “cenário” natural, como a referência ao amor, à fonte, ao bordado, entre outros.

1.1.3 Cantigas satíricas

Ao lado desse poetar amoroso, havia cantigas destinadas a criticar, censurar fatos, pessoas, comportamentos, as chamadas cantigas satíricas. Elas têm uma origem tanto autóctone quanto do cantar serventês. Nela predomina uma visão desencantada do mundo ao fazer críticas sociais, morais, religiosas e mesmo pessoais, assim prendem-se às conjunturas e, por isso, pode-se dizer que sejam mais realistas. Basicamente elas podem ser divididas em poesias de escárnio que não apresentam os nomes das pessoas censuradas; e as de maldizer¹⁰, que ao nomear as pessoas, rompem ainda mais com o código cavalheiresco, próprio das cantigas de amor. Contudo, esta divisão ou classificação, por vezes, pode gerar dúvidas em razão de uma cantiga ou outra estar no limite entre um gênero ou outro, entre o que é baixo ou elevado. Isso ocorreu, por exemplo, com a *Cantiga da Ribeirinha*, anteriormente transcrita, que durante muito tempo foi considerada de

⁹ Cf. introdução dessa obra é destaque dado pela autora para a importância do elemento feminino na literatura trovadoresca.

¹⁰ Fernando V. Peixoto da Fonseca aponta alguns gêneros secundários das cantigas satíricas como risadilhas, cantigas de seguir ou paródias, joguetes de arteiro.

amor e hoje é tida como satírica [FONSECA, 1971, p. 21]. O trecho seguinte trata da característica essencial das cantigas satíricas: o mundo ao avesso.

A cantiga de escárnio é impessoal, indireta, velada. A de maldizer chama as pessoas pelos seus nomes. Criou-se assim uma literatura grosseira pré-rabelaisiana, por esse lado nitidamente medieval (talvez só tenha paralelo na literatura polêmica do começo do séc. XIX, sobretudo com Agostinho de Macedo, e, depois, em Camilo). [FONSECA, 1971, p.7].

Bakhtin, ao escrever sobre a obra de Rabelais, trata da questão da origem e da amplitude dos textos satíricos durante a Idade Média.

Ao longo de séculos de evolução, o carnaval da Idade Média, preparado pelos ritos cômicos anteriores, velhos de milhares de anos (incluindo, na Antigüidade, as saturnais), originou uma linguagem própria de grande riqueza, capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa, do povo. Essa visão, oposta a toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. [BAKHTIN, 2002, p. 09-10. Grifos meus.]

Nas cantigas satíricas, o eu lírico busca esse mundo ao revés de que fala Bakhtin, ou seja, o desvelamento da fachada da sociedade, denunciando as fraquezas humanas, os vícios da vida social e o próprio convencionalismo poético. Deixa-se de lado a atitude galante, cavalheiresca e mostra-se o “outro lado” do homem medieval, revelando-o em seus instintos mais baixos e grosseiros. Segue uma cantiga de escárnio em que o sentido do olhar amoroso – aqui buscado – é subvertido:

Ai, dona fea, fostes-vos queixar
 Que nos nunca louv' en [o] meu cantar;
 Mais ora quero fazer um cantar
 En que vos loarei toda via;
 E vedes como vos quero loar:
 Dona fea, velha e sandia!

Dona fea, se Deus me perdon,
 Pois avedes [a] tan gran coraçon
 Que vos eu loe, en esta razon
 Vos quero já loar toda via;
 E vedes qual será a loaçon:
 Dona fea, velha e sandia!

Dona fea, nunca vos eu loei
 Em meu trobar, pero muito trobei;
 Mai ora já un bom cantar farei,
 Em que vos loarei toda via;
 E direi-vos como vos loarei:
 Dona fea, velha e sandia.

João Garcia de Guilhade
 (CV 1097, CBN 1486)

[FERREIRA, 1998, p. 98]

Essa cantiga inverte o que era próprio do amor cortês: o cantar a perfeição da amada. Na cantiga acima, não há nem perfeição, nem amada, mas apenas um olhar que revela a pretensão de alguém em ser objeto de um cantar positivo, ou celebrativo, e a resposta rude diante disso. A cantiga apostrofa não a dona, nem a senhora, mas a *dona fea*, a quem chama de *velha e louca*. Nesse caso, como em vários outros, ocorre o que se chama de escárnio de amor: há uma mistura de gêneros, pela deformação parodística dos gêneros sérios ou elevados. A cantiga seguinte demonstra um sujeito poético que volta o seu olhar para as cantigas “sérias”:

Roi Queimado morreu de amor
 en seus cantares, par Sancta Maria,
 por ~ua dona que gran bem queria;
 e, por se meter por mais trobador,
 por que lhe ela non quis bem fazer,
 feze-s' el en seus cantares morrer,
mais resurgiu depois ao tercer dia!

Pero Garcia Buralês
 (CV 988; CBN 1380)

[FERREIRA, 1998, p. 100. Grifo meu.]

O olhar do eu lírico satírico volta-se para os bastidores, para o momento em que o espetáculo social (seja o do guerrear, do reinar, do poetar) retira sua máscara oficial (e, por vezes, assume outra).

A cantiga do Roi Queimado satiriza justamente a tópica convencional do “morrer de amor”. Todo aquele sentimento de sofrimento do trovador, cuja medida é a morte, em razão da ausência de sua amada, aqui é visto em outra perspectiva, pois o trovador irá “resurgir ao tercer dia” a fim de continuar o seu ofício de trovar. O cantador satírico desvenda o lugar-comum do “morrer de amor, como expresso nesses versos da segunda estrofe: *e nos cantares que faz, á sabor / de morrer i e dê s i d'ar viver* (e nos cantares que faz, tem prazer / de morrer e em seguida de voltar a viver). Esse revelar da temática convencional amorosa é levada à exaustão, em toda a poesia que assim termina: *E, se mi Deus a min desse poder / qual oj' el á, pois morrer, de viver, 'já mais morte nunca temeria*. Ironiza-se, portanto, o esgotamento da fórmula inúmeras vezes repetida.

Há cantigas que geram interesse, pois os acontecimentos, os costumes passam a ser o foco de atenção do eu lírico. Em geral, prevalece uma concepção de um mundo desesperançado, de uma moral degradada, como ocorre nessa cantiga:

Do que sabia nulha rem nom sei,
 polo mundo que vej' assi andar,
 e, quando i cuido, ei log' a cuidar,
 per boa fé, o que nunca cuidei,
 ca vej' agora o que nunca vi
 e ouço cousas que nunca oí.

D. Pero Gomes Barroso (CV 593)
 [Apud FONSECA, 1971, p. 51]

Ou nessa estrofe de outra cantiga em que encontramos o mesmo sentido de desejo de um mundo como era e não como está:

Quem viu o mundo qual o eu já vi,
 e viu as gentes que eram entom
 e viu aquestas que agora som,
 Deus! Quand' i cuida, que pode cuidar?
 ca me sin' eu per mim, quando cuid'i;
 porque me nom vou alhur esterrar,
 se poderia melhor mund' achar?

Mundo teemos fals' e sem sabor,
 mundo sem Deus e em que bem nom à,
 e mundo tal que nom corregerá,
 ante o vejo sempr' empeorar:
 quand' est' eu cat' e vej' end' é melhor,
 porque me n[om] v[ou] a[lhur] e[sterrar],
 se poderia melhor mund' achar?]
 Anônimo (Airas Peres Vuiturom? Martim Moxa?) (CA 305).
 [FONSECA, 1971, p. 53]

O olhar satírico, portanto, é aquele em que se encontra, dentro da literatura trovadoresca, um maior distanciamento entre o sujeito e o mundo, pois ele, mesmo atendendo a convenções formais, tem por princípio ser revelador, ser crítico e para tal é necessário um olhar afastado. O olhar é um elemento essencial na apreensão do mundo, dos seus significados. Nas estrofes acima, tanto a de D. Pero Gomes Barroso, quanto a do autor anônimo, o olhar, elemento essencial na apreensão dos significados do mundo, é o sentido destacado neste contato com o social. Na cantiga anônima, o eu lírico busca uma identificação de olhares. O primeiro verso da primeira estrofe serve para demonstrar que sua opinião sobre o mundo é compartilhada por outros, por aqueles que também “viram o mundo tal qual ele o viu”. O uso do verbo **ver** implica não apenas o olhar para o mundo mas a compreensão que se tem dele. E é nesse sentido que o verbo **ser**, com a alternância dos tempos passado e presente é muito utilizado quando se refere à relação do sujeito com a realidade, que, como já dito, é circunstancial, baseada na experiência de vida, a qual é muito mais abrangente que a amorosa.

Na tradição medieval portuguesa, a tópica do olhar revela-se de diferentes maneiras nos três tipos de cantigas aqui analisadas. Nas cantigas de amor no olhar para ao outro, para a *Senhora*, a *Dona*, revelam-se as emoções do eu lírico; já nas cantigas de amigo há o olhar que se volta para os elementos da natureza, para a composição de um “cenário” natural; e nas satíricas, há o olhar parodístico para os acontecimentos. Esses olhares, de certa forma, são retomados por Saramago em seus romances. Na análise de *O evangelho segundo Jesus Cristo* será observado como o narrador ora se aproxima e ora se distancia dos fatos narrados, adotando várias perspectivas ao longo do romance.

1.2 CLASSICISMO

O Classicismo (século XVI) exigirá do eu lírico uma postura diferenciada da adotada no Trovadorismo. Isso porque a mentalidade renascentista surge como uma forma de oposição ou de superação da medieval. Uma série de transformações sociais, religiosas, filosóficas, tecnológicas terão por consequência um rápido desenvolvimento do comércio e das cidades. Em termos éticos, predomina a visão antropocêntrica, de uma moral centrada na autonomia do sujeito em relação a Deus. Em termos literários, ressalta-se a importância do surgimento da tipografia que possibilitou a divulgação, principalmente, de autores da Antigüidade Clássica¹¹. Mesmo que algumas obras clássicas já fossem conhecidas no período anterior, busca-se agora uma assimilação diferenciada da cultura greco-romana, ou seja, sob novos parâmetros que não aqueles da Igreja.

1.2.1 Camões

Para demonstrar essa nova perspectiva do real presente no Classicismo, serão apresentados dois poemas de Camões: um pertencente ao que se costuma denominar de lírica tradicional; outro, da lírica clássica. Camões compôs não apenas uma grande obra, mas uma obra diversificada tanto na forma quanto no conteúdo. Adotou tanto a escola tradicional, em que utiliza a medida velha em suas cantigas, vilancetes, quanto a escola clássica, como élogos, odes, elegias, canções¹² e sonetos na medida nova. Não é só isso o que surpreende, mas também a fluência com que tratou de temas tradicionais – como a saudade e o sofrimento amoroso – e temas abstratos – como o amor pensado, racionalizado nos moldes de um neoplatonismo. Segue uma cantiga nos moldes da lírica tradicional palaciana, que se caracteriza pelo jogo de palavras, pelo jogo de salão em que é dado um mote que é glosado na hora, numa demonstração da capacidade de improvisação do poeta.

¹¹ Como foi visto, durante o período medieval já havia um aproveitamento de vários textos gregos e latinos, mas no Classicismo, e antes, no Humanismo, há uma necessidade de buscar conhecer novos textos a fim de se criar uma religião, uma filosofia, uma moral, em substituição à do mundo medieval. Buscava-se uma renovação das idéias.

¹² Camões também escreveu peças de teatro, que não serão tratadas neste trabalho; aspectos de sua épica serão trabalhados no capítulo seguinte.

CANTIGA

A este mote alheio:

Menina dos olhos verdes,
 Porque me não vedes?

Voltas

Eles verdes são,
 e têm por usança
 na cor, esperança
 e nas obras, não.
 Vossa condição
 não é d'olhos verdes,
 porque me não vedes.

Isenções a molhos
 que eles dizem terdes
 não são d'olhos verdes,
 nem de verdes olhos.
 Sirvo de gíolhos,
 e vós não me credes
 porque me não vedes.

Haviam de ser,
 porque possa vê-los,
 que uns olhos tão belos
 não se hão de esconder;
 mas fazeis-me crer
 que já não são verdes,
 porque me não vedes.

Verdes não o são
 no que alcanço deles;
 verdes são aqueles
 que esperança dão.
 Se na condição
 está serem verdes,
 porque me não vedes?
 [CAMÕES, 1982, p. 42-43]

Neste poema, Camões introduz no tema da frustração amorosa um leve tom de ironia que decorre do jogo lúdico entre o adjetivo *verde* e a forma verbal *verdes*. A frustração nesse caso não consiste na impossibilidade do enamorado de ver a sua senhora, mas no fato de ela não o ver, nem lhe dar esperança de que o encontro amoroso venha a se concretizar. Camões aproveita a tópica do serviço amoroso da lírica trovadoresca, mas faz o eu lírico adotar uma perspectiva bem diferenciada, ou seja, em vez de aceitar (embora isso lhe cause sofrimento) que sua dona é

inalcançável, contesta o descaso da amada. O comentário seguinte presente na *História crítica da literatura portuguesa* trata da simbologia dos olhos verdes¹³ nos cantares de amor de João Garcia Guilhade:

Os olhos verdes surgem nos seus cantares (de João Garcia de Guilhade) como símbolo da beleza feminina, tal como os encontramos exaltados na *bailia Vos havede –los olhos verdes / e matar-m’ –edes com eles* (Lapa, na. 199), olhos que o fazem “ensandecer” e que a donzela, numa nota de garridice, proclama como um toque muito especial da sua formosura (CBN, IV, {706}), tópico que nos leva a um aspecto importante na obra de Guilhade: o elemento visual. Os olhos assumem, nas suas trovas, um lugar relevante e chegam a ser uma constante nos cantares de amor. Eles actuam com efeitos antitéticos: são eles que estão na raiz da alegria e da tristeza do poeta, que são causa também da sua morte e cegueira (*ibid.*, II, {360}). [SARAIVA, 1955, p. 119].

Os olhos verdes para Guilhade, portanto, simbolizam a beleza da amada e são causadores tanto da alegria como da tristeza do eu lírico. Voltando a Camões, pode-se observar que embora adote a medida velha, ou seja, esteja claramente atrelado à tradição medieval (observar a expressão *sirvo de gíolhos* do verso 5 da segunda estrofe), a sua composição é claramente renascentista, pois ele dá um tratamento diferenciado ao tema além de apresentar um jogo de palavras inusitado. Para Camões, como para Guilhade, o elemento visual é muito importante, em sua lírica a referência ao campo semântico do olhar é muito vasto. Na cantiga da *Menina dos olhos verdes*, ele dialoga com essa tópica dos olhos presente na poesia de Guilhade. Camões apresenta na primeira estrofe a simbologia corriqueiramente atribuída à cor verde (e nesse caso aos olhos verdes), a esperança. Mas, como a menina não dá esperança ao eu lírico, este contesta se eles são verdes mesmo. Contestar a beleza dos olhos da amada e a sua atitude (a de não olhar para o sujeito poético) é uma forma de trabalhar sob nova perspectiva a tópica da coita de amor. Na tradição literária lírica medieval, como já visto, isso não acontecia. Em

¹³ Almeida Garret, em *Viagens na minha Terra*, também recorrerá utilizará esse elemento da tradição literária:

“Oh! para que tens tu os olhos verdes, Joaninha?”

“A açucena e o jasmim são brancos, a rosa vermelha, o alecrim azul...”

“Roxa é a violeta, e o junquilha cor de ouro.

“Mas todas as cores da natureza vêm de uma só, o verde.

“No verde está a origem e o primeiro tipo de toda a beleza.

“As outras cores são parte dela; no verde está o todo, a unidade da formosura criada. (1969, p. 256)

relação ao jogo de palavras presente nesse poema, ressalta-se o que é feito com as expressões *olhos verdes* e *verdes olhos*, conforme aparecem na segunda estrofe (*não são d'olhos verdes, / nem de verdes olhos*). A sua menina não teria olhos verdes, pois não lhe dá nenhuma esperança, nem olhos que vêem, pois ela não o olha. Para Camões há ainda um outro significado: olhos verdes são aqueles olhos vêem, ou seja aparecem em Camões sob um mote alheio, o que já demonstra a sua tradicionalidade, e sob uma perspectiva que inverte o seu sentido. Em cantigas como essa, prevalece uma perspectiva voltada para a valorização do trabalho artístico na representação da realidade. Na cantiga citada, além do jogo com as palavras *verdes/verdes* de classes gramaticais diferentes, o uso de antíteses antecipa uma perspectiva mais maneirista, mais seiscentista.

Já nos sonetos em que adota a medida nova, um elemento importante a ser observado em relação à postura do sujeito lírico diante do mundo é o neoplatonismo. O poema seguinte é um exemplo disso.

Quem pode livre ser, gentil Senhora,
vendo-vos com juízo sossegado,
se o Minino que de olhos é privado,
nas mininas dos vossos olhos mora?

Ali manda, ali reina, ali namora,
ali vive das gentes venerado;
que o vivo lume e o rosto delicado,
imagens são, nas quais o Amor se adora.

Quem vê que em branca neve nascem rosas
que fios crespos de ouro vão cercando,
se por entre esta luz a vista passa,

raios de ouro verá, que as duvidosas
almas estão no peito traspassando,
assí como um cristal o Sol traspassa...
[CAMÕES, 1982, p. 157-158]

O amor é um dos temas mais importantes na lírica e, em especial, na poética de Camões. Para esse poeta, a forma de manifestar esse sentimento é muito influenciada pelo *dolce stil nuovo*, pela poesia de Petrarca e por autores filosóficos. Mas o que marca o seu poetar é a utilização de elementos inconciliáveis dentro do

neoplatonismo. A doutrina neoplatônica, proposta por Plotino (século III d. C.), é formulada sobre o princípio do divino, ou seja, sobre o encontro entre o mundo sensível e o inteligível formando uma entidade superior, o Bem. O elemento visual é muito importante, nesse caso, pois é por meio dele que o sujeito tem contato com o mundo sensível, e a luz que o ilumina “toca” a sua alma. Assim, a idéia de Bem, de Amor, no neoplatonismo, está relacionada com luz, com claridade. Em oposição a isso está o mal, ao qual se relaciona a matéria. Esta é apenas um reflexo (o último reflexo) do Bem. Mal, portanto, tem a ver com obscuridade, com ausência de luz, de visão.

Voltando ao poema de Camões, pode-se observar que a sua complexidade consiste em apresentar no neoplatonismo a idéia de amor como treva, cegueira. Nos dizeres de Vítor Manuel da Aguiar e Silva:

Como tem sido demonstrado por diversos críticos – e nomearemos António Sérgio, Hernâni Cidade, João Mendes, Maria Helena Ribeiro da Cunha, Pina Martins, Eduardo Lourenço –, na lírica camoniana manifesta-se inquestionavelmente uma concepção neoplatônica do mundo, do homem e, em particular, do amor.

Todavia, parece ser igualmente inquestionável que na lírica de Camões se exprime, por vezes explicitamente, outras vezes de modo velado, alusivo ou implícito, uma mundividência e uma concepção do amor não só refractárias, mas contrapostas, àquela concepção neoplatônica. [AGUIAR E SILVA, 1980, p. 38. Grifo meu.]

No poema em análise, há, logo na primeira estrofe, uma apresentação da mulher amada, cuja descrição, na terceira estrofe, repete lugares-comuns da tradição literária: *branca neve*, representando o rosto; *rosas*, as bochechas; *fiões de ouro*, os cabelos. Ao lado dessa descrição da gentil Senhora, há uma outra: a do Amor, ou melhor, a do menino cego que mora nos olhos da amada. Uma genealogia considera Eros filho da Noite, por isso a referência à cegueira. Nessa simbologia, o amor é tido como um acidente, relacionado à treva, à loucura, ao desconcerto. Desconcerto esse já presente no início do poema *Quem pode livre ser, gentil Senhora / vendo-vos com juízo sossegado*. O Amor ou o *Minino que de olhos é privado* é o responsável pelo desassossego.

Mas, ao mesmo tempo, a luz divina do neoplatonismo brota do texto: *que o vivo lume e o rosto delicado, / imagens são, nas quais o Amor se adora*. Na terceira estrofe, há outras referências à luminosidade: a *branca neve*, os *fiões de ouro*.

Como o Minino cego (causador do desassossego) precisa dos olhos da amada (*vivo lume*) para enxergar, os olhos da amada são fonte desse duplo caráter do amor, negativo, positivo.

Na última estrofe prevalece a mundividência camoniana, à que se referiu Vítor Manuel de Aguiar e Silva, que é a complexidade de um neoplatonismo “contaminado” de uma visão do Amor como força obscura que retira a racionalidade humana. Ainda, de acordo com Vítor Manuel Aguiar e Silva:

O aniquilamento e o jogo da cabra-cega a que o amor sujeita a razão humana assumem na lírica camoniana um significado antropológico, cosmológico e metafísico de extrema relevância, porque a razão, segundo o neoplatonismo renascentista, constitui a faculdade específica do homem: sem ela, sem a sua acção mediadora entre a esfera da sensorialidade e a esfera do intelecto, a humanidade não pode ascender à pureza, à serenidade e à bem-aventurança dos entes angélicos. [AGUIAR E SILVA, 1980, p. 40].

Esse amor alegorizado, que aparece no poema de Camões, é o causador da perturbação daqueles que se encontram enamorados. Mas a questão do olhar não se encontra apenas nessa referência ao Cupido que tem por “morada” os olhos da amada. Nos tercetos, o eu lírico dá o seu “conselho”: o olhar não pode ficar na superfície, no rosto da amada. Ele tem de extrapolar a questão material, física e atingir a alma, em outras palavras: o olhar tem de ver além do Amor para ver as almas traspassando como o Sol traspassa o cristal.

Em Camões a tópica do amor é muito destacada e é desenvolvida de forma mais complexa que no período anterior. Isto em parte decorre dessa obra multifacetada do poeta, sendo que ao abranger diferentes correntes artísticas e filosóficas do período acaba por desenvolver o tema do olhar também de formas várias. O olhar aparece não só como fonte de desejo, mas também como forma de atingir uma transcendência. Ou seja, o olhar em Camões acaba por fazer um jogo, ao trabalhar com a tópica do olhar, entre a tradição e as idéias inovadoras introduzidas pelos italianizantes.

1.3 ROMANTISMO

Tanto o Classicismo quanto o Barroco e o Arcadismo são movimentos artísticos em que a manifestação do convencionalismo estético clássico ainda é muito forte. Mas com o Romantismo, como é sabido, o cenário estético muda de forma radical.

Em literatura, a expressão do EU caracteriza a poesia desse período. Adquire destaque a figura do sujeito literário, que muitas vezes será confundido com o próprio autor das obras devido ao forte tom confessional. Embora se pretenda, sob essa idéia, uma inovação, não se repudiaram os princípios clássicos, mantendo-se alguns modelos tradicionais. Assim, são assimiladas e retomadas características da poesia tradicional (como a simplicidade dos temas), contudo elas são adaptadas a um tom confessional fruto de liberdades formais e de uma crescente afirmação da subjetividade.

1.3.1 Almeida Garrett

Para tratar de aspectos da lírica desse período, serão analisados alguns poemas de *Folhas Caídas*, obra da terceira fase de Almeida Garrett. Este autor romântico passeia, e muito bem, pelos gêneros literários: na épica, destaca-se o poema *Camões*; nos romances, há um novo modo de escrever sobre Portugal; no drama, é considerado o criador do teatro nacional, com obras como *Frei Luís de Sousa*, em que o passado é retomado para se pensar o presente; e, por fim, na lírica, predomina uma atitude de naturalidade e sensualidade até então jamais encontradas na poesia portuguesa.

Pode-se destacar alguns pontos em comum entre a obra de Camões e a de Garrett. Em *Folhas Caídas*, por exemplo, a dicotomia neoplatonismo e cotidiano está presente, conforme informa José-Augusto França:

Folhas Caídas abre com um poema-dedicatória, “Ignoto Deo”:

... a combatida
Existência aqui ponto, aqui votado
Fica este livro – confissão sincera

Da alma que a ti voou e em ti só espera.

Que deus desconhecido é este? É Garrett quem responde à pergunta, em 1853: o seu deus não é um deus críptico, mas “aquele misterioso, oculto e não definido sentimento da alma que a leva à inspiração de uma felicidade ideal, o sonho de outro do poeta”. A deusa dos seus amores transformara-se numa divindade ideal: o “mundo dos espíritos” sobrepusera-se ao “mundo dos corpos”. Encontramo-nos em face do problema, já afluído, do neoplatonismo de Garrett¹. O poeta apela, sem dúvida, para um ideal, e mesmo para uma essência primeira: “Ignoto Deo”, tal como o poema “Ela”, como “Às Minhas Asas”, recolhido em *Flores sem Fruto*, exprime uma vontade de elevação à pureza essencial. Não podemos porém, ignorar que esses momentos da vida espiritual de Garrett não passam de momentos e que, após a sua expressão, ele recai no abrasante quotidiano. Do ser do poeta só as cinzas restam: “a cinza em que ardi”². Esta dialéctica da elevação e da queda deve terminar com a morte. O segundo poema do livro intitula-se, precisamente, “Adeus”: um adeus mortal coroa o drama romântico, é-lhe, de facto, indispensável – adeus roído pelo remorso, espécie de *mea culpa* desesperada de um ser maldito que assume inteiramente a culpa. [FRANÇA, 1993, p. 120. Grifo meu.] Notas de José-Augusto França: ¹Hernâni Cidade, artigo “Neoplatonismo”, in *Dicionário das literaturas portuguesa, galega, e brasileira* (Porto, 1960), pp. 536-537. ² Garrett, *Folhas Caídas*. Ed. Obras Completas, I, 182.

Se na prosa e no drama de Garrett percebe-se claramente a imagem do poeta como ser isolado, exilado, nostálgico, na lírica isso se manifesta na forma de uma angústia existencial, decorrente em grande parte dessa *dialéctica da elevação e da queda*. Em Garrett, contudo, prevalece claramente a opção pela paixão menos de alma e mais de sensações – há o poema “Os cinco sentidos” em que o eu lírico demonstra que suas sensações voltam-se para a amada –, por isso utiliza, e muito, as sinestésias (*Quem bebe, rosa, o perfume / Que de teu seio respira?*¹⁴). Os olhos adquirem muita importância em seus poemas, pois a visão é o sentido privilegiado para expressar os sentimentos. Mas, o sujeito literário demonstra que, por vezes, há mais de um olhar, como no poema *Quando eu sonhava*:

Quando eu sonhava, era assim
Que nos meus sonhos a via;
E era assim que me fugia,
Apenas eu despertava,
Essa imagem fugidia
Que nunca pude alcançar.
Agora que estou desperto,
Agora a vejo fixar...
Para quê? – Quando era vaga,

¹⁴ GARRETT, Almeida. *Folhas caídas*. Lisboa : Ulisseia, 1998, p. 121.

Uma ideia, um pensamento,
 Um raio de estrela incerto
 No imenso firmamento,
 Uma quimera, um vão sonho,
 Eu sonhava – mas vivia:
 Prazer não sabia o que era,
 Mas dor, não na conhecia...

.....
 [GARRETT, 1998, p. 106]

A linguagem não busca o convencionalismo, mas a naturalidade, a espontaneidade, o que está de acordo com a temática do poema, em que se rejeita a racionalidade (a idéia, o pensamento) e se busca o prazer. Embora haja duas maneiras diferenciadas de **ver** a amada (uma interior, idealizada – a do sonho; outra exterior – a “real”), em nenhum momento ela é retratada (*Quando era vaga, / uma ideia, um pensamento, / um raio de estrela incerto..*), não há uma imagem sendo apresentada; o que se apresenta é a angústia de um Eu, as suas sensações de dor e prazer que confirmam a sua existência, o momento presente (*Agora que estou desperto*), que a ausência da imagem no poema só intensifica. Idéia essa também presente no poema “Este inferno de amar”, do qual segue a última estrofe:

Só me lembra que um dia formoso
 Eu passei... dava o Sol tanta luz!
 E os **meus olhos**, que vagos giravam,
 Em **seus olhos** ardentes os pus.
 Que fez ela? Eu que fiz? – Não no sei;
 Mas nessa hora a viver comecei...
 [GARRETT, 1998, p. 118. Grifo meu.]

Observa-se que na estrofe acima, o poeta relaciona o amar com o viver. E o olhar (em específico a troca de olhares) é o elemento desencadeador dessa vida. Da mesma forma, percebe-se a ausência da racionalidade nesse encontro dos amantes: *Que fez ela? Eu que fiz? Não no sei.*

Já que, de certa forma, vem-se buscando nesta dissertação o olhar como tópico dentro de uma tradição da literatura portuguesa, deve-se ressaltar o poema “Seus olhos” também pertencente à *Folhas Caídas*:

Seus olhos – se eu sei pintar
 O que os meus olhos cegou –
 Não tinham luz de brilhar,
 Era chama de queimar;
 E o fogo que o ateou
 Vivaz, eterno, divino,
 Como facho do Destino.

Divino, eterno! – e suave
 Ao mesmo tempo: mas grave
 E de tão fatal poder,
 Que, um só momento que a vi,
 Nem ficou mais de meu ser,
 Senão a cinza em que ardi.
 [GARRETT, 1998, p. 154]

Há uma ressonância das cantigas trovadorescas, nessa forma de expressar o amor a partir do momento em que se vê a amada. Na segunda estrofe, menciona-se o “poder” do amor que advém da mulher amada. Mas, deve-se ressaltar que o que lá era convencional, aqui, no Romantismo, há a liberdade para se optar por esta convenção.

Se em Garrett, a naturalidade e espontaneidade da linguagem, a força da expressão sentimental de um Eu apontam para uma identificação entre o poeta e o eu lírico, no século XX, Fernando Pessoa afirmará que a dor poética é fruto do fingimento.

1.4 MODERNISMO

Já no século XX, com o Modernismo, há o ápice da idéia de racionalidade na lírica. Ou seja, da consciência da construção do texto, seja ele poético ou em prosa. Isso não significa uma maior objetividade. Embora, muitas vezes não se tenha aquela impressão de poesia como confissão de um sentimento, da expressão de uma emotividade, prevalece na poesia moderna uma polifonia de subjetividades na representação poética do mundo. Em Portugal, o poeta que melhor demonstra isso é Fernando Pessoa.

2.4.1 Fernando Pessoa

Nesse momento, o olhar adquire um caráter essencial como elemento que vincula o sujeito poético ao objeto a ser representado artisticamente. Nesse autor, esses vários olhares se manifestam na forma dos heterônimos em contraposição ao Fernando Pessoa por ele mesmo. Segue um poema ortônimo:

Tão abstrata é a idéia do teu ser
 Que me vem de te olhar, que, ao entreter
 Os meus olhos nos teus, perco-os de vista,
 E nada fica em meu olhar, e dista
 Teu corpo do meu ver tão longamente,
 E a idéia do teu ser fica tão rente
 Ao meu pensar olhar-te, e ao saber-me
 Sabendo que tu és, que, só por ter-me
 Consciente de ti, nem a mim sinto.
 E assim, neste ignorar-me a ver-te, minto
 A ilusão da sensação da sensação, e sonho,
 Não te vendo, nem vendo, nem sabendo
 Que te vejo, ou sequer que sou, risonho
 Do interior crepúsculo tristonho
 Em que sinto que sonho o que me sinto sendo.

12-1911

[PESSOA, 1980, p. 75]

O olhar que o eu-lírico lança sobre o objeto não é direto. Entre ele e o objeto está o pensar. Ao olhar, não surge a imagem, mas a idéia: *Tão abstrata é a idéia do teu ser / que me vem de te olhar...* O real, o corpóreo, o visível fica distanciado do sujeito, prevalece a idéia.

Leyla Perrone-Moisés, em seu texto *Pensar é estar doente dos olhos*, considera que em Fernando Pessoa ortônimo há um olhar velado, pois apresenta uma névoa entre o sujeito e o real, fruto da consciência reflexiva:

A reflexão excessiva impede o puro olhar, a apreensão do objeto pelo sujeito. Em FP, a incapacidade de ver o mundo exterior como algo onde o olhar possa deter-se afeta a existência do próprio sujeito. Seu olhar se coloca imediatamente *fora* das coisas: para além delas, já que busca por detrás delas algo oculto, invisível e essencial (é o Pessoa ocultista); e aquém delas, já que ao invés de ver as coisas o sujeito tenta ver-se a si mesmo olhando (é o Pessoa da consciência reflexiva). [PERRONE-MOYSÉS, 2003, p. 329].

O Professor Horácio Costa, em um texto intitulado “Poemas prismáticos: Pessoa e Pessanha”, refere-se ao fato de que a partir dos impressionistas busca-se a imaterialização do olhar. Isso ocorre quando o artista pretende retratar o invisível. Para ele, Eugênio de Castro e Teixeira de Pascoais seriam os que primeiro utilizaram esse tipo de olhar, na lírica portuguesa, através da fusão interior/exterior (subjetivo/objetivo), o que pode ser observado, principalmente com a questão do sonho e do despertar. No caso de Fernando Pessoa, que é o que aqui interessa, Horácio Costa analisa o poema “Chuva oblíqua” em que também há o jogo (fusão) entre um espaço exterior (paisagem), um espaço interior (quarto) e imagens que incidem obliquamente, sendo que há uma indefinição entre o real e o imaginário. A isso Horácio Costa denomina estética do alheamento:

(...)

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais é a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro do tronco das árvores
Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras pelas folhas uma a uma dentro...

“Não sei quem me sonho”, reza o verso seguinte, inaugurando uma outra estrofe, numa tônica particularmente pessoana, denotadora da “estética do alheamento” tão dorsal em sua poesia. Este ordenamento em si é significativo: a um enunciado que revela um cuidado arquitetônico na construção da indefinição entre os planos real e imaginário, carregada de elementos visuais, um consecutivo altamente condensado, lírico em seu tônus e gramaticalmente próprio do português – e intraduzível ao inglês. Mais do que estender-me por esse caminho, interessa-me frisar aqui a subdivisão visual, simultaneizadora, do texto, através da imagem paradoxal de “horizontalidade vertical”, tão própria convenhamos, da exploração espacial cubista e que, a bem da verdade, se soluciona dialeticamente em termos geométricos através da diagonalidade – da obliquidade – própria de um ... prisma. [COSTA, 2003, p. 415].

No primeiro poema transcrito esta estética do alheamento está presente nos últimos cinco versos que culmina com ... *sinto que sonho o me sinto sendo*. Em Pessoa prevalece, portanto a imaterialização do olhar, que como veremos também está muito presente na obra de Saramago. É um olhar que não se dirige diretamente para o objeto, mas sim para aquilo que, como afirma Leila Perrone, está além, ou seja o invisível, o oculto, e para aquilo que está aquém do objeto, ou seja, a

consciência reflexiva. Disso decorre, o que Horácio Costa chama de “estética do alheamento”. Há uma indefinição entre os planos do real e do imaginário, em Saramago, pode-se dizer que há a indefinição entre a história e a ficção.

1.4.2 Alberto Caeiro

Já para Alberto Caeiro, o olhar não leva ao pensar, pois *pensar é estar doente dos olhos*, frase de “O guardador de rebanhos”:

O meu olhar é nítido como um girassol.
 Tenho o costume de andar pelas estradas
 Olhando para a direita e para a esquerda,
 E de vez em quando olhando para trás...
 E o que vejo a cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
 E eu sei dar por isso muito bem...
 Sei ter o pasmo essencial
 Que tem uma criança se, ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras...
 Sinto-me nascido a cada momento
 Para a eterna novidade do Mundo...

Creio no mundo como num malmequer,
 Porque o vejo. Mas não penso nele
 Porque pensar é não compreender...
 O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
 Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
 Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
 Mas porque a amo, e amo-a por isso,
 Porque quem ama nunca sabe o que ama
 Nem sabe por que ama, nem o que é amar...

Amar é a eterna inocência,
 E a única inocência não pensar...

8-3-1914

[PESSOA, 1980, p. 137]

Ao olhar reflexivo (ou velado) do poeta ortônimo opõe-se o olhar nítido de Alberto Caeiro. Outras oposições podem ser marcadas como a desrealização do real, naquele; e a concretude do real neste. A complexidade do olhar de um e a

simplicidade do olhar de outro. Mas, é claro, o olhar de Caeiro se pretende simples, mas não o é (pelo menos não tão simples assim) senão não seria um olhar poético. Nesse heterônimo, predomina o olhar primeiro, (*Sei ter o pasmo essencial*), dessa forma, ao diminuir a importância do pensar, do filosofar, exalta o sentir, o que diminui as distâncias entre o sujeito e o objeto. Embora esse contato não signifique conhecimento (*Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é*), pois conhecimento implica pensar.

A complexidade do olhar de Caeiro consiste em se determinar até que medida ele consegue realizar o que propõe. Leyla Perrone Moisés conclui:

Entretanto, na medida em que a poesia de Caeiro é também uma proposta de método, uma insistente lição arrazoada de como se deve e não se deve olhar o mundo, essa poesia evidencia uma tensão interna. Mais do que um claro olhar, Caeiro é um esforço de olhar claro. Sua maestria não é apenas exemplar, como a dos mestres zen; ela se exerce de modo argumentativo, autojustificativo e contestatório. Caeiro não é apenas o oposto de FP “ele mesmo”; ele é resposta, crítica e oposição dialógica. O mestre dialoga freqüentemente com um discípulo oculto, equivocado e teimoso, cujas perguntas seriam as de FP “ele mesmo”; “O mistério das coisas? Sei lá o que é o mistério”(OP, p. 207); “O que nós vemos das coisas são as cousas. / Por que veríamos nós um cousa se houvesse outra?” (OP, p. 207) [PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 336].

Portanto, as propostas de olhares dos eu-líricos dos poemas de Pessoa ele mesmo e Caeiro são muito divergentes, contudo elas se assemelham no sentido de que direta ou indiretamente ambas refletem sobre a importância dos sentidos (em especial o da visão) na relação do sujeito com o mundo.

1.4.3 Ricardo Reis

Assistir ao espetáculo do mundo, da vida, essa é a proposta deste heterônimo, como se pode perceber no poema seguinte:

Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo,
E ao beber nem recorda
Que já bebeu na vida,
Para quem tudo é novo
E imarcescível sempre.

Coroem-no pâmpanos, ou heras, ou rosas volúteis,
 Ele sabe que a vida
 Passa por ele e tanto
 Corta à flor como a ele
 De Átropos a tesoura.

Mas ele sabe fazer que a cor do vinho esconda isto,
 Que o seu sabor orgíaco
 Apague o gosto às horas,
 Como a uma voz chorando
 O passar das bacantes.

E ele espera, contente quase e bebedor tranqüilo,
 E apenas desejando
 Num desejo mal tido
 Que a abominável onda
 O não molhe tão cedo.

19-6-1914

[PESSOA, 1980, p. 186-187]

Ricardo Reis é o heterônimo com o estilo mais refinado, pois utiliza a ode nos moldes da poética clássica. Ele aproveita as tópicas clássicas: uma das Parcas (Átropos), a alegoria da vida como um fio e é tecido, enrolado e finalmente cortado, as bacantes, o vinho, o *carpe diem*. O seu olhar é mediado pela lente clássica da harmonia de um mundo de convenções. Essa idéia está de acordo com “a formação latinista” do heterônimo, influenciado pelo estoicismo. Para ele, o *carpe diem* consiste em um contemplar passivo, plácido, em razão da certeza da morte. Disso decorre um abdicar ao viver. A segunda estrofe do poema acima demonstra isso: *Ele sabe que a vida / Passa por ele e tanto / Corta à flor como a ele / De Átropos a tesoura.*

Se neste heterônimo predomina um olhar complacente, o próximo heterônimo busca abarcar o mundo com o olhar.

1.4.4 Álvaro de Campos

Este heterônimo talvez seja o que melhor representa o processo heteronímico, pois é aquele em que o sujeito declara seu desejo de sentir tudo, de todas as maneiras. O seu olhar quer ser múltiplo:

Não sou nada.
 Nunca serei nada.
 Não posso querer ser nada.
 À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

Janelas do meu quarto.
 Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é,
 (E se soubessem quem é, o que saberiam?).
 Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente.
 Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
 Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
 Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,
 Com a morte a pôr umidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,
 Com o destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.

Estou hoje vencido, com se soubesse a verdade.
 Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,
 E não tivesse mais irmandade com as coisas
 Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua
 A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada
 De dentro da minha cabeça,
 E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.

Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu.
 Estou hoje dividido entre a lealdade que devo à tabacaria do outro lado da rua, como
 coisa real por fora,
 E à sensação de que tudo é sonho como coisa real por dentro.
 (...)
 [PESSOA, 1980, p. 256-257]

Em *Tabacaria*, de uma janela de seu quarto, o eu lírico olha o mundo moderno. O que se opõe aos outros heterônimos, cuja poesia parece se passar num tempo passado: original (de origem) para Caeiro; da Antigüidade Clássica para Ricardo Reis.

Em Álvaro de Campos, encontra-se o olhar que se volta para a cidade, para a multidão *Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente*. Mas o sujeito lírico se frustra, pois não consegue apreender o que seja essa realidade: *Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa, / Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres*. Para Leyla Perrone Moisés, o olhar de Álvaro de Campos demonstra a dificuldade do sujeito de ver o mundo em partes e como um todo. Ao tratar de “Tabacaria”, ela argumenta:

É toda a desgraça do olhar metafísico ocidental que se expõe em *Tabacaria*: a cisão sujeito e objeto, a difícil comunicação entre sujeitos que tendem a objetivar-se uns aos outros. Para que o universo se reconstrua, no final do poema, é necessário que um outro olhar humano retribua o olhar do Poeta: o olhar do “Esteves sem metafísica”. [PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 343].

Olhar da modernidade, da multiplicidade, das diversas sensações... Este é o olhar de Álvaro de Campos e da heteronímia pessoana. O mundo para Campos é sentido, mais do que isso ele é visto: “Olho e contenta-me ver”, [PESSOA, 1993, p. 29] está dito no início de “Ode marítima”. Esse destaque dado ao olhar pode ser ainda verificado no constante uso de imagens, como nesses versos de “Passagem das horas”:

Trago dentro do meu coração
Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
 Todos os lugares onde estive,
 Todos os portos a que cheguei,
 Todas as paisagem que vi através de janelas ou vigias,
 Ou de tombadilhos, sonhando,
 E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.
 [PESSOA, 1993, p. 82. Grifos meus.]

As imagens preenchem-no, saturam-no tal qual *um cofre que se não pode fechar de cheio*, contudo, mesmo assim, elas são poucas. É um desejo de ver mais, de sentir mais, um sentimento de incompletude, de insatisfação.

Comparações inusitadas criam imagens como que para “dar corpo” ao sentimento, como nestes versos de “Apontamento”:

A minha alma partiu-se como um vaso vazio.
 Caiu pela escada excessivamente abaixo.
 Caiu das mãos da criada descuidada.
 Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso.

Asneira? Impossível? Sei lá!
 Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.
Sou um espelhamento de cacos sobre um capacho por sacudir.
 [PESSOA, 1993, p. 166. Grifos meus.]

As imagens criadas vão intensificando a sensação de abandono, de isolamento, de insatisfação, pois, primeiramente, ele sente-se como um vaso vazio, e mais, como os cacos desse vaso, e, mais ainda, como os cacos sobre o capacho por sacudir. As imagens criadas por Campos servem para explicar a si mesmo, ou a forma como ele percebe o mundo como nesses versos de “Aniversário”:

O que sou hoje é como a umidade no corredor do fim da casa,
 Pondo gelado nas paredes...
 O que eu sou hoje (e a casa dos que me amaram treme através da minhas
 lágrimas),
 O que eu sou hoje é terem vendido a casa,
 É terem morrido todos
 É estar eu sobrevivente a mim-mesmo como um fósforo frio...
 [PESSOA, 1993, p. 170]

Ser como a umidade das paredes do corredor, ou como um fósforo frio... Estas são imagens inusitadas (diferentes das imagens que constituem uma tópica na poesia clássica) criadas a partir da observação do cotidiano, do “moderno”. Por isso elas parecem simples, mas a sua complexidade consiste na sua originalidade, na relação que estabelecida entre os sentimentos e as imagens desse cotidiano contaminado pelas “chagas” do mundo cosmopolita.

Para concluir este capítulo, segue a transcrição de um texto de Fernando Pessoa, em que ele explica o processo heteronímico considerando a divisão dos gêneros literários:

Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática. Como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa. Os gêneros não se separam com tanta facilidade íntima, e, se analisarmos bem aquilo de que se compõem, verificaremos que da poesia lírica à dramática há uma gradação contínua. Com efeito, e indo às mesmas origens da poesia dramática – Ésquilo por exemplo – será mais certo dizer que encontramos poesia lírica posta na boca de diversos personagens.

O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento. Se ele, porém, for uma criatura de sentimentos variáveis e vários, exprimirá como que uma multiplicidade de personagens, unificadas somente pelo temperamento e o estilo. Um passo mais, na escala poética, e temos o poeta que é uma criatura de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo do que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção. Este poeta exprimir-se-á como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estilo, pois que o

temperamento está substituído pela imaginação e o sentimento pela inteligência, mas tão-somente pelo simples estilo. Outro passo, na mesma escala de despersonalização, ou seja de imaginação, e temos o poeta que em cada um dos seus estados mentais vários se integra de tal modo nele que de todo se despersonaliza, de sorte que, vivendo analiticamente esse estado de alma, faz dele como que a expressão de um outro personagem, e, sendo assim, o mesmo estilo tende a variar. Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica – ou qualquer for forma literária análoga em sua substância à poesia lírica – até à poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar a forma do drama, nem explícita ou implicitamente. [PESSOA, p. 106].

Poesia dramática, portanto, é como Fernando Pessoa define sua poética. Para ele, como para toda a poética posterior, a lírica estará sempre relacionada à representação do mundo por meio de uma subjetividade resultante de um fingimento poético. Nisso está uma das novidades da lírica pessoana: ela não é de cunho amoroso, como tudo o que se tratou até aqui. Na lírica amorosa, o sujeito se posiciona frente a outro, ao objeto de sua paixão, mesmo que este esteja ausente; já na poesia de Pessoa, temos o sujeito frente ao mundo e frente a si mesmo.

Neste capítulo, buscou-se demonstrar dois pontos principais do trabalho até aqui e que ajudarão a analisar o olhar na obra saramaguiana. Esses pontos são: em primeiro lugar estabelecer para cada gênero literário uma postura do poeta frente à realidade a ser representada; em segundo lugar, analisar em alguns períodos literários o comportamento desse poeta e o tratamento do tema do olhar na tradição literária portuguesa. Obviamente, o objetivo não foi trabalhar de forma exaustiva sobre essas questões que por si só poderiam ser objetos de várias dissertações. Buscou-se, de forma sucinta, estabelecer algumas características gerais sobre os pontos analisados, a fim de que eles possam ser usados quando do estudo do olhar saramaguiano. A insistência em destacar o uso do olhar como tema ou mesmo como uma tópica tem por razão evidenciar a sua importância na tradição literária portuguesa e como isso é constantemente retrabalhado pelos escritores de diversos períodos. A escolha dos períodos a serem trabalhados, é claro, não foi meramente aleatória. Com o Trovadorismo, buscou-se demonstrar as influências da literatura portuguesa em suas origens e já, nesse início, o olhar como tema ou como

importante elemento usado pelo poeta para a representação do mundo; representação essa ainda muito atrelada a um convencionalismo formal. O Classicismo é um momento importantíssimo da literatura portuguesa, principalmente pela presença de Camões, só por isso não poderia deixar de ser citado neste trabalho. Camões é referência para toda a produção literária posterior (em especial para Saramago). A lírica camoniana utiliza-se e muito do olhar, da simbologia referente aos olhos, como aqui ficou demonstrado. O gênero lírico sofre uma grande reviravolta com o Romantismo, pois, a partir desse momento o convencionalismo é, de certa forma, deixado de lado em favor de uma liberdade formal de expressão, a qual atingirá o seu ápice com o Modernismo. Esse retrospecto pelo estabelecimento dos gêneros literários e pela lírica teve por motivo recuperar a tradição literária para ali encontrar elementos que sustentarão a análise do olhar dentro da obra de Saramago.

2 O OLHAR E A NARRATIVA

No capítulo anterior, partiu-se da distinção dos gêneros literários proposta por Platão e Aristóteles para verificar de que forma essa classificação tem a ver com a maneira de o poeta olhar para a realidade e como a representa. Buscou-se demonstrar na lírica portuguesa de alguns períodos (Trovadorismo, Classicismo, Romantismo e Modernismo) as várias perspectivas adotadas pelo sujeito literário. Ao mesmo tempo, as poesias escolhidas para exemplificar cada uma dessas posturas deixam claro que o olhar é um elemento muito presente nessa literatura, seja como tópica ou como recurso expressivo do eu lírico.

Neste capítulo, serão estudados a épica e o romance, observando-se a importância do olhar na representação do mundo objetivo. Olhar esse que de certa forma está relacionado aos modos de imitação que caracterizam cada um dos gêneros. Os “modos de imitação” têm a ver com a relação poeta-personagem. O trecho seguinte de Luiz Costa Lima destaca os elementos presentes na épica e nos outros dois gêneros (tragédia e comédia)¹⁵:

Ao lado destas duas espécies, a épica, representada supremamente por Homero, intervém como o gênero mais antigo. Mais próxima da tragédia que da comédia, contém as mesmas partes que aquela, exceto no que se refere ao acompanhamento do canto e ao próprio espetáculo (Poét. 59b, 10ss). Não é por este aspecto, no entanto, que se diferencia, mas pelo metro e pela extensão. Ao invés do tetrâmetro trocaico e do jâmbico, é o hexâmetro ou metro heróico aquele que melhor se ajusta ao épico (Poét. 59b, 30ss). Contudo, fora da comunidade da língua grega antiga, esse aspecto é menos relevante que o outro. Por sua própria forma de apresentação, i. e., por não implicar uma ação encenada, mas uma narrativa, a épica “pode tratar várias partes simultâneas da ação, e estas, se são apropriadas ao tema, acrescentam grandeza ao poema”(Poét. 59b, 27ss). Se estas diferenças especificam o épico, mais importante que elas é o traço comum pelo qual, indiretamente, os gêneros se associam. Dizemos indiretamente, pois a causa do elogio feito a Homero valeria de igual, do ponto de vista de Aristóteles, para as outras duas formas: a capacidade de o poeta logo deixar de falar em nome pessoal, cedendo a narrativa ou a cena para suas personagens: “Com efeito, pessoalmente o poeta não deve dizer

¹⁵ Costa Lima considera que, na *Poética*, Aristóteles apresenta uma classificação diferente da de Platão para os gêneros, que seriam: tragédia, comédia e épica. O filósofo grego não consideraria a lírica como um gênero, pois o poeta falaria de si, não havendo a representação mimética da realidade: *É sabido que esta consideração do poeta e sua obra será drasticamente modificada com a Poética aristotélica, onde não só será afirmada a dignidade do fazer poético, quanto será diversa a classificação dos gêneros. A exposição direta, encarnada pela lírica coral do ditirambo, deixará o primeiro plano, que será formado por distinta trindade, a tragédia, a comédia e a epopéia.* [COSTA LIMA, 2002, p. 255]

senão poucas coisas, pois não é nisso que é imitador" (Poét. 60a, 7ss). [COSTA LIMA, 2002, p. 257]

Costa Lima ressalta a importância da ação no gênero épico. Ou seja, diferentemente da tragédia e da comédia, cuja encenação só permite que uma ação seja apresentada de cada vez, a épica se caracteriza pela pluralidade de ações. Outro aspecto que é salientado diz respeito à *mimesis*, isto é, ao fato de o poeta conceder voz aos personagens, omitindo-se o máximo possível. Na continuidade de seu texto, demonstra como essa teorização clássica do gênero foi sendo considerada em diversos períodos. Ele indica o formalista Tinianov como aquele que irá render os melhores frutos para a concepção atual de gêneros. Tinianov considerava os gêneros como fenômenos dinâmicos, como algo em processo, em constante mudança. Medvedev e Bakhtin, nos anos 20, darão um passo a mais na idéia apresentada por Tinianov:

Tinianov indica um caminho que, com interrupções, volta hoje ao centro do debate. Medvedev e Bakhtin, de sua parte, nos mostram como o passo de Tinianov podia ser melhorado. Conquanto de forma menos especulativa, precisam melhor o acerto de seu contemporâneo, a que, talvez por motivos políticos não prestavam a justa homenagem. Os gêneros não são nem realidades em si mesmas, nem meras convenções descartáveis ou utilizáveis *ad libitum*. São sim quadros de referência, de existência histórica e tão-só histórica; variáveis e mutáveis, estão sintonizados com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura. Estes últimos tanto acolhem ou modificam o perfil dos gêneros em função de mudanças históricas (...) quanto simplesmente rejeitam certa espécie sua, obrigando aos restantes terem um rendimento diverso: "A ausência total, por ex., do gênero dramático no âmbito cultural árabe empresta, como contrapartida, à lírica e à épica daquela literatura um valor posicional bem distinto" (Trabant, J.: 1970, 310). [COSTA LIMA, 2002, p. 272-273]

Levando em consideração esse entendimento de Medvedev e de Bakhtin de que os gêneros literários dependem do contexto histórico-cultural da produção artística, não se pode considerar a formulação épica de Aristóteles para aplicá-la tal e qual nos textos atuais (ou mesmo do Renascimento como será visto com a obra de Camões). Deve-se entender que há outras formas possíveis de manifestação da épica que não seja a clássica grega. Isso porque cada período ou cada contexto pode tratar de forma diferente a matéria épica. Esta é constituída a partir de um fato histórico que ganha tal relevância que ultrapassa os limites da realidade e se insere

no âmbito do mito. Dessa forma, o principal gênero que se diferencia da épica é a lírica, pois nesta, em princípio, um eu lírico reage a uma realidade proposta. Já no caso da épica (e também da tragédia e da comédia), propõe-se uma realidade a partir das ações de personagens em um determinado tempo e lugar. Essa narratividade concede um caráter de mais objetividade ao gênero épico do que ao lírico. A narratividade, inclusive é um dos aspectos que devem ser levados em conta numa leitura contemporânea da obra de Aristóteles, conforme afirma Umberto Eco:

Outras fecundas ambigüidades fazem a atualidade da *Poética*. Aristóteles é um alexandrino que, em parte, perdeu o espírito religioso que animava o século V. Ele trabalha um pouco como um etnólogo ocidental contemporâneo em busca de invariantes universais nas narrativas de selvagens, pelas quais é fascinado, mas que não compreende senão de fora. E eis então uma outra leitura, muito moderna, de Aristóteles, e que ele mesmo encoraja quando finge falar da tragédia enquanto, na realidade, nos oferece uma semiologia da narratividade. O espetáculo trágico compreende a história, as personalidades, a elocução, o pensamento, o espetáculo e a música, porém “o mais importante deste elemento é a composição das ações... De fato o fim da tragédia são os fatos e a narrativa” (1450 a 15-23). [ECO, 2003, p. 225].

Eco destaca na *Poética* a importância que é dada para o caráter narrativo tanto da épica quanto da tragédia. Contudo, o estudo da narratividade só ganhou grande destaque, com os formalistas russos, a partir do século XX. Vladimir Propp é apontado por muitos como tendo caráter inaugural nessa área, com seus estudos em que isola na narrativa, unidades mínimas, estuda as esferas de ação e as seqüências narrativas. Posteriormente, em meados do século XX, Roland Barthes, constatará que as fórmulas propostas por Propp não são suficientes para abarcar a diversidade da narrativa moderna, cujos estudos continuam até os dias atuais.

Costa Lima e Umberto Eco, por seus estudos, demonstram a atualidade da discussão da teoria dos gêneros literários. Costa Lima ressalta a questão da mutabilidade dos gêneros em razão dos diferentes contextos históricos e sociais. Já Umberto Eco destaca o fato de Aristóteles olhar as narrativas “de fora”, isto é, buscando elementos universais e não os específicos que demonstram as variações, como o faz Costa Lima. Ao considerar os elementos específicos, Tinianov, Medvedev e Bakhtin vão reafirmar os gêneros mesmo depois do Romantismo.

A seguir, busca-se demonstrar como a épica portuguesa se constitui levando em consideração os aspectos aqui levantados, ou seja, a postura poeta-personagens, as perspectivas pelas quais a matéria épica é narrada.

3.1 ÉPICA RENASCENTISTA

Sobre o poema épico de Camões, assim se manifesta Fidelino de Figueiredo: “*Os Lusíadas* conciliam genialmente as brisas terrestres que da Itália sopravam com os ventos fortes da realidade que vinha do mar.” [1941, p. 130]

A imagem criada por Fidelino para falar do grande poema épico português é muito interessante para marcar a genialidade da escrita de Camões ao abordar o tema histórico.

A épica camoniana adota as regras de composição da forma clássica greco-romana e os modelos italianos de Tasso e Ariosto, é essa a renovação chegada da Itália, **as brisas terrestres**. Mas, ao mesmo tempo, acrescenta um dado novo ao gênero em razão da atualidade e historicidade (“Ouvi; que não vereis com vãs façanhas,/ Fantásticas, fingidas, mentirosas, / Louvar os vossos, como nas entranhas / Musas, de engrandecer se desejosas:/ As verdadeiras vossas são tamanhas / Que excedem as sonhadas, fabulosas...”) da matéria épica apresentada por Camões: a superação dos perigos marítimos e a descoberta de novas terras, **os ventos fortes da realidade**.

Na literatura clássica, com Homero, percebe-se um distanciamento entre o poeta épico e o mundo narrado. Isso porque, no modelo clássico, o poeta/narrador recebe a matéria épica pronta e a apresenta aos leitores/ouvintes. Isso, em parte, é o que determina a falta de envolvimento emocional do narrador com o que está sendo narrado. Auerbach, ao distinguir a épica de Homero do texto bíblico que relata o sacrifício de Isaac, afirma:

Não é fácil, portanto, imaginar contrastes de estilo mais marcantes do que estes, que pertencem a textos igualmente antigos e épicos. De um lado, fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e sentimentos expressos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e pouca tensão. [AUERBACH, 2002, p. 9].

Por ser a matéria épica clássica um fenómeno acabado, a postura do poeta/narrador indica maior distanciamento e conseqüentemente maior objetividade em relação ao mundo narrado. Já no Renascimento, com Camões, a postura do poeta/narrador será outra. O poeta/narrador camoniano se opõe ao da tradição clássica, não apenas por “emprestar” sua voz a outros narradores, como Vasco da Gama (ao relatar a sua viagem e a história de Portugal), mas também por deixar transparecer os seus estados de ânimo, como nesta estrofe do último capítulo:

145

No mais, Musa, no mais, que a lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de **ver** que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
 O favor com que mais se acende o engenho
 Não no dá a pátria, não, que está metida
 No gosto da cobiça e na rudeza
 D~ua austera, apagada e vil tristeza.
 [CAMÕES, 1980, p. 643. Grifo meu.]

O mesmo pode ser observado na estrofe seguinte do Canto I, em que fica clara a perspectiva que tende à subjetividade adotada pelo poeta/narrador, que comenta o que está a narrar:

106

No mar tanta tormenta e tanto dano,
 Tantas vezes a morte apercebida;
 Na terra tanta guerra, tanto engano,
 Tanta necessidade avorrecida!
 Onde pode acolher-se um fraco humano,
 Onde terá segura a curta vida,
 Que não se arme e se indigne o céu sereno
 Contra um bicho da terra tão pequeno?
 [CAMÕES, 1980, p. 127]

Além desse caráter inovador da épica camoniana, pode-se perceber que as referências aos olhos, ao olhar, é algo constante tal qual ocorre na sua lírica. É o que se pode perceber nas estrofes 9 e 10 do Canto I, em que o narrador apostrofa D. Sebastião, a quem o poema é dedicado:

9

Inclinaí por um pouco a majestade
Que nesse tenro gesto vos **contemplo**
 Que já se mostra qual na inteira idade,
 Quando subindo ireis ao eterno templo;
Os **olhos** da real benignidade
Ponde no chão: **vereis** um novo exemplo
 De amor dos pátrios feitos valerosos,
 Em versos devulgado numerosos.

10

Vereis amor da pátria, não movido
De prêmio vil, mas alto e quase eterno;
 Que não é prêmio vil ser conhecido
 Por um pregão do ninho meu paterno.
Ouvi: **vereis** o nome engrandecido
 Daqueles de quem sois senhor superno,
 E julgareis qual é mais excelente,
 Se ser do mundo rei, se de tal gente.
 [CAMÕES, 1980, p. 79. Grifos meus.]

Nestas duas estrofes, o olhar está muito presente. Na estrofe 9, há o olhar do rei e o do poeta/narrador. Este solicita que o rei incline seu olhar para o poeta/narrador que com “humildade” contempla, do chão, sua majestade. O olhar altivo do rei, o uso do termo *contemplar* no lugar de *ver* para o poeta, revela um enaltecimento do rei e uma postura de respeito do poeta/narrador. Contudo, o poeta não é tão simplório assim. Na estrofe seguinte, o rei é advertido sobre o que poderá ver nesses poemas. Com o amor da pátria tão presente nesses versos o engrandecimento do povo português resultará no engrandecimento do próprio rei. No verso quinto desta estrofe, o narrador utiliza um recurso para chamar a atenção do rei o uso desta expressão: *Ouvi: vereis....* O narrador apela aos sentidos do rei como forma de convencimento. Com o verbo *ouvir*, ressalta a importância do que será dito (ou declamado). Já o verbo *ver* demonstra que o narrador pretende que o rei (ou o leitor) visualize o que está sendo dito. É isso o que se pretende quando na estrofe 18, o poeta/narrador termina a dedicatória descrevendo o início da viagem:

18

Mas em quanto este tempo passa lento
 De regerdes os povos que o desejam,
 Daí vós favor ao novo atrevimento,
 Pera que estes meus versos vossos sejam;
 E **vereis** ir cortando o salso argento
 Os vossos Argonautas, porque **vejam**
 Que são **vistos** de vós no mar irado,
 E acostumai-vos já a ser invocado.
 [CAMÕES, 1980, p. 18. Grifos meus.]

Esta é a pretensão desse narrador: que seus ouvintes/leitores, em especial o rei, leitor privilegiado, visualizem os feitos portugueses. Ainda nesta dedicatória, o poeta/narrador incentiva o rei a fazer grandes feitos, a fim de que também eles sirvam de matéria para outro canto. Para maior convencimento do rei, fala sobre os olhares dos outros povos inimigos sobre o rei e os seus atos:

16

Em vós **os olhos** tem o mouro frio,
Em quem **vê** seu exício afigurado;
Só com vos **ver** o bárbaro gentio
Mostra o pescoço ao jugo já inclinado;
 Tétis todo o cerúleo senhorio
 Tem para vós por dote aparelhado;
 Que, afeiçoada ao gesto belo e tenro,
 Deseja de comprar-vos para genro.
 [CAMÕES, 1980, p. 82. Grifo meu.]

Esse olhar do outro sobre Portugal (ou sobre os portugueses) também é muito explorado por Camões, pois ele indica a força dessa nação. Outro exemplo disso está no Canto V, quando Vasco Gama termina a narração que vinha fazendo:

91

Vai recontando o povo, que se admira,
O caso cada qual que mais notou.
Nenhum deles da gente os olhos tira
Que tão longos caminhos rodeou.
 Mas já o mancebo Délcio as rédeas vira
 Que o irmão de Lampécia mal guiou,
 Por vir a descansar nos Tétios braços;
 E el-rei se vai do mar aos nobres paços
 [CAMÕES, 1998, p. 364]

O povo citado no primeiro verso é o de Melinde, o qual não consegue tirar os olhos dos portugueses. A grandiosidade da História de Portugal e dos feitos dos navegantes criam uma identidade para esse povo e sua nação que é digna de admiração. Mas não é apenas o olhar estrangeiro que aparece no poema. Há também um olhar do próprio povo português, que aparece no episódio do Velho do Restelo. O velho, com saber de experiências feito, olha os navegantes que estão embarcando e recrimina a cobiça humana, trazendo a imagem de um futuro inglório:

101

Deixas criar às portas o inimigo,
 Por ires buscar outro de tão longe,
 Por quem se despovoe o reino antigo,
 Se enfraqueça e se vá deitando a longe;
 Buscas o incerto e incógnito perigo
 Porque a fama te exalte e te lisonje
 Chamando-te senhor, com larga cópia,
 Da Índia, Pérsia, Arábia e da Etiópia.
 [CAMÕES, 1980, p. 315]

É, obviamente, um discurso contrário às mudanças, calcado no saber popular.¹⁶ É a maneira que o narrador possui de dar corpo à sensibilidade e ao juízo daqueles que eram contrários à empresa ultramarina. Ele tem quase a mesma função que o coro da tragédia clássica, que manifesta o bom senso popular.

Diferentemente da épica clássica, portanto, Camões apresenta um outro narrador emotivo, em primeira pessoa, em que fica clara uma postura subjetiva. O caráter visual demonstra ser muito importante para o poeta, servindo como forma de convencimento de seus ouvintes/leitores. O fato de o poeta “emprestar” sua voz a outros narradores, possibilita que várias perspectivas ou vozes sejam apresentadas sobre o que se está narrando.

Percebe-se que, diferentemente da lírica, em que há uma insistência na tópica dos olhos/olhar, na épica predomina a ação de ver, olhar, contemplar uma narrativa predominantemente visual que abrange variado espectro: o passado

¹⁶ O episódio do Velho do Restelo demonstra claramente a influência dos relatos de Castanheda, com sua *História do Descobrimento e Conquista da Índia*, e o de João de Barros, nas *Décadas*, em que é descrita a despedida dos navegantes dos seus familiares e a sua partida.

histórico, o maravilhoso pagão, a viagem e seus perigos, o novo das terras dantes desconhecidas.

3.2 O ROMANCE

A teoria literária passou a estudar mais sistematicamente o romance apenas após o século XX, mesmo com a notoriedade desse gênero obtida ainda no século XVIII, com o Romantismo. Como nos ensina Bakhtin, inicialmente os estudos não levavam em consideração as questões de estilísticas e esse será o grande mérito desse estudioso. Eis um trecho de sua obra:

O romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal. O pesquisador deparara-se nele com certas unidades estilísticas heterogêneas que repousam às vezes em planos lingüísticos diferentes e que estão submetidos a leis estilísticas distintas. [BAKHTIN, 1993, p. 73].

Bakhtin, portanto, reconhece que esse gênero possui características que o diferenciam dos demais. O que interessa neste momento é demonstrar de que forma o olhar tem a ver com o caráter de plural do romance. Para tanto será necessária uma análise das relações estabelecidas entre autor-narrador-personagens e suas maneiras de perceber (ver) a realidade.

Em todo romance há sempre a figura do narrador, que concede sua voz aos personagens. Na leitura de um romance, a atitude primeira é observar sob que perspectiva a história está sendo contada. Quem conta os fatos é o protagonista? É alguém presente aos fatos? Como os personagens são apresentados? Apenas de forma exterior? O leitor conhece os personagens pela consciência do narrador ou de outros personagens?

A resposta a todas essas perguntas (e muitas mais poderiam ser formuladas) dependem de uma perspectiva cuja escolha é feita pelo autor para narrar sua história. Se na lírica, há, em princípio, uma perspectiva única para manifestar a representação da realidade, que é a do sujeito lírico; no drama, a perspectiva é aquela representada pelos atores; no romance pode haver uma pluralidade na

maneira de se contar algo. Isso, em grande parte, é determinado pelo que denominamos foco narrativo, mas também contribui o olhar, que se relaciona com a sensibilidade, com a maneira como os fatos são apreendidos pelos sentidos (do narrador e dos personagens) e como eles são transmitidos ao leitor (a maneira como o leitor visualiza os fatos contribui para a sua compreensão da realidade que se representa).

2.2.1 Eça de Queirós

A obra de Eça de Queirós é a escolhida para se demonstrar, dentro do gênero narrativo, a questão do olhar. Isso porque esse autor possui uma preocupação muito grande com a imagem em suas obras. Antes de iniciar uma análise nesse sentido, é importante ressaltar apenas alguns dados sobre o Realismo. Eça e outros autores também desse período ficaram conhecidos como a geração de 70 em razão da proposta revolucionária sobre a literatura apresentada nas Conferências do Casino. O Realismo do século XIX é algo complexo pois abrange vários aspectos trabalhados pelos escritores desse período. Nessa estética, há uma preponderância do real sobre o idealizado, sobre o subjetivo. Há uma oposição ao onirismo dos românticos, calcando-se, assim na “realidade”. O que não significa falta de imaginação como afirma Jorge de Sena em um artigo em que trata dos pontos de contato entre o Realismo brasileiro e o português:

Tipologicamente, o realismo deve ser entendido, no plano estético da imaginação, como oposto a um onirismo que negue a realidade (o que apenas significa pólos extremos, já que o sonho pode ser usado por “realistas”, e muito “onirista” se apoia apenas numa radical transfiguração da realidade). Por isso, uma vez eu disse que *um “realista” é um ser humano que usa a sua imaginação para imaginar a realidade*. Excelente exemplo disto, (...), é o famoso livro de Auerbach, *Mimesis*, em que a visão e uso da realidade são analisados em autores de várias épocas e literaturas, desde Homero a Virginia Woolf. Porque, ainda que Auerbach não seja criticamente tão “dialético” quanto o autor destas linhas, e decididamente não seja um “materialista” como é a seu modo, o presente autor, do livro dele resulta evidente que a consideração da realidade na criação poética (no mais amplo sentido da expressão, ou seja, a criação literária no mais elevado sentido) implica necessariamente, no plano da *imaginação*, a capacidade de seleccionar e organizar a “realidade” (ainda quando, filosoficamente, se possa discutir o que ela seja, e como a conhecemos). [SENA, 1976, p. 6]

O que Jorge de Sena afirma, e que vem corroborar o que se tem dito até aqui, é que os diferentes períodos literários decorrem de posturas diferenciadas do artista perante a realidade. Essas diferentes perspectivas conduzem **o quê** contar e **o como** contar.

O Realismo surge na esteira de um romance romântico urbano como o de Camilo Castelo Branco em que se pretendia a representação do cotidiano, mas ainda sob uma ótica idealizante. Eça se opõe a isso e, como teoriza nas *Farpas*, pretende fazer um quadro completo da sociedade portuguesa a partir de diferentes ângulos de observação.

A seguir estão reproduzidos alguns trechos *A cidade e as Serras*, a fim de se observar como a questão do olhar aparece no romance. Zé Fernandes (o narrador) e seu amigo Jacinto (o protagonista) estão em Paris, no apartamento deste que fica nos Campos Elísios (o famoso apartamento 202). Eles se encontram no mirante envidraçado construído por Jacinto, onde instalara um telescópio. É uma *noite de agosto, de mole e dormente calor* e ambos observam o céu e a cidade.

- Aqui tens tu, Zé Fernandes, (começou Jacinto, encostado à janela do mirante) a teoria que me governa, bem comprovada. Com estes olhos que recebemos da madre natureza, lestos e são, nós podemos apenas distinguir além, através da avenida, naquela loja, uma vidraça alumiada. Mais nada! Se eu porém aos meus olhos juntar os dois vidros simples de um binóculo de corridas, percebo, por trás da vidraça, presuntos, queijos, boiões de geléia e caixas de ameixa seca. Concluo portanto que é uma mercearia. Obtive uma noção: tenho sobre ti, que com os olhos desarmados vês só o luzir da vidraça, uma vantagem positiva. Se agora, em vez destes vidros simples, eu usasse os do meu telescópio, de composição mais científica, poderia avistar além, no Planeta Marte, os mares, as neves, os canais, o recorte dos golfos, toda a geografia de um astro que circula a milhares de léguas dos Campos Elísios. É outra noção, e tremenda! Tens aqui pois o olho primitivo, o da natureza, elevado pela civilização à sua máxima, potência de visão. E desde já, pelo lado do olho portanto, eu, civilizado sou mais feliz que o incivilizado, porque descubro realidades do Universo que ele não suspeita e de que está privado. Aplica esta prova a todos os órgãos e compreenderás o meu princípio. Enquanto à inteligência, e à felicidade que dela se tira pela incansável acumulação das noções, só te peço que compares Renan e o Grilo... Claro é portanto que nos devemos cercar de civilização nas máximas proporções para gozar nas máximas proporções a vantagem de viver. Agora concordas, Zé Fernandes?

Não me parecia irrecusavelmente certo que Renan fosse mais feliz que o Grilo: nem eu percebia que vantagem espiritual ou temporal se colha em distinguir através do espaço manchas num astro, ou numa vidraça. Mas concordei porque sou bom, e nunca desalojarei um espírito do conceito onde ele encontra segurança, disciplina e

motivo de energia. Desabotoei o colete, e lançando um gesto para o lado do café e das luzes:

- Vamos, então beber, nas máximas proporções *brandy and soda, com gelo!*

Por uma conclusão bem natural, a idéia de civilização, para Jacinto, não se separava da imagem da cidade, de uma enorme cidade, com todos seus castos órgãos funcionando poderosamente. Nem este meu supercivilizado amigo compreendia que longe de armazéns servidos por três mil caixeiros; e de mercados onde se despejam os vergéis e lezírias de trinta províncias e de bancos em que retine o ouro universal; e de fábricas fumegando com ânsia, inventando com ânsia; e de bibliotecas abarrotadas, a estalar, com a papelada dos séculos; e de fundas milhas de ruas, cortadas, por baixo e por cima, de fios de telégrafos, de fios de telefones, de canos de gases, de canos de fezes; e de fila atroante dos ônibus, *tramways*, carroças, velocípedes, calhambeques, pares de luxo; e de dois milhões de uma vaga humanidade, fervilhando, a ofegar, através da polícia, na busca dura do pão ou sob a ilusão do gozo – o homem do século XIX pudesse saborear, plenamente, a delícia de viver!

Quando Jacinto, no seu quarto do 202, com as varandas abertas sobre os lilases, me desenrolava estas imagens, todo ele crescia, iluminado. Que criação augusta, a da cidade! Só por ela, Zé Fernandes, só por ela, pode o homem soberbamente afirmar a sua alma!... [QUEIROZ, 2002, p. 17-19].

Esta obra é publicada pela primeira vez em 1901, portanto um ano após a morte do escritor. A idéia originária do romance já havia sido desenvolvida em um conto, *A civilização*, publicado na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro em meados do outubro de 1892.

A questão do olhar nessa obra será analisada na forma como os sujeitos (narrador, personagens) se relacionam com a realidade que está sendo representada. Como já dito anteriormente há determinados escritores cujas obras se prestam mais a esse tipo de análise do que outros. No caso de Eça isso ocorre em razão da importância que ele dá para a imagem. Importância essa destacada por Beatriz Berrini em um de seus artigos:

Quem percorrer a obra de Eça de Queiroz, nela incluindo a correspondência, perceberá de imediato a importância da imagem para o autor. Esse vivo interesse pela imagem e, também, pela imagem em movimento, explica a razão por que hoje em dia alguns estudiosos estejam se debruçando sobre a obra queiroziana, para nela descobrir o olhar do artista que, qual uma câmara, perscruta a realidade a partir de diversos ângulos, aproximando-se ou afastando-se do objeto que naquele momento está sendo exposto ao olhar do leitor, chamando a atenção para este ou aquele detalhe... [BERRINI, 2001, p. 31. Grifo meu.]

No trecho transcrito anteriormente, encontra-se, literalmente, a visão do mundo de Zé Fernandes e de Jacinto. Inicialmente, deve-se levar em consideração que o fato de o narrador não ser o protagonista da história, mas seu amigo, e possuírem eles caracteres tão diferenciados possibilita a revelação desses diversos ângulos do real, pois o narrador-personagem julga os atos, as idéias de Jacinto. Mas, obviamente, a questão não é tão simples assim, ou seja, não se trata tão e somente da apresentação de uma visão X e Y, deixando ao leitor decidir qual mais lhe convém. Pois tanto Zé Fernandes quanto Jacinto são personagens caricatos, o que nos impede de levá-los completamente a sério. Voltando ao trecho anterior, observa-se o antagonismo de visões de mundo por meio da exposição da teoria de Jacinto, na qual a felicidade só poderá ser alcançada por meio da ciência. Para Jacinto, quanto mais a ciência produzir instrumentos para observar o mundo, mais feliz o homem será. Mas o narrador Zé Fernandes recusa para nós leitores essa teoria (mas não para Jacinto) pois para ele não interessa **o como** olhar mas **o que** olhar. Não interessa a Zé Fernandes as sombras de Marte, nem ver ao longe presuntos numa vidraça. No penúltimo parágrafo, o narrador descreve a cidade fruto da ciência a que Jacinto tanto preza, descreve a civilização; mas a sua preocupação, seu foco de atenção está voltado para outro segmento da sociedade, para a *vaga humanidade* que contribui para a construção dessa civilização, mas dela não usufrui. Quem usufrui dela é o Jacinto que no alto de seu apartamento paira sobre cidade. Zé Fernandes possui uma preocupação com a questão social que escapa a Jacinto, ser isolado, de vida ociosa, cujo acúmulo de “civilidade” (de conhecimentos intelectuais, científicos) não é produtivo. Isso só ocorrerá com a sua ida para Tormes. Portanto, as visões de ambos os personagens ficam postas de forma clara no texto. O narrador transita pelos dois meios. Mais do que isso, ele parece saber aproveitar o que lhe é de melhor tanto do campo quanto da cidade. Ao descrever a cidade, ele se não enaltece, ao menos mostra as suas utilidades como *fábricas fumegando com ânsia, inventando com ânsia; e de bibliotecas abarrotadas a estalar, com a papelada dos séculos*; além de citar (observar o irônico adjetivo) os meios de locomoção: *e da fila atroante dos ônibus, tramways, carroças, velocípedes, calhambeques, parelhas de luxo*. Se Zé Fernandes também admira a cidade do

mirante do apartamento 202, por outro lado, quando sua volta à casa de Guiães é solicitada pelo velho tio que já está à morte, isso pode lhe causar um certo desconforto, mas em seguida põe-se a pensar:

Deitando uma acha ao lume, pensei como devia ser boa a sopa dourada da tia Vicência. Há quantos anos não a provava, nem o leitão assado, nem o arroz de forno da nossa casa. Com tempo assim tão lindo, já as mimosas do nosso pátio vergariam sob os seus grandes cachos amarelos. Um pedaço de céu azul, do azul de Guiães, que outro não há tão lustroso e macio, entrou pelo quarto, alumiou, sobre a puída tristeza do tapete, relvas, ribeirinhos, malmequeres e flores de trevo de que meus olhos andavam aguados. E, por entre as bambinelas de sarja, passou um ar fino e forte e cheiroso de serra e de pinheiral.

Assobiando um fado meigo tirei de baixo da cama a minha velha mala, e meti solicitamente entre calças e peúgas um Tratado de Direito Civil, para aprender enfim, nos vagares da aldeia, estendido sob a faia, as leis que regem os homens. [QUEIROS, 2002, p. 23].

O narrador-personagem, portanto, é alguém que transita bem por esses dois meios, mesmo que, ao final, faça a opção pelo campo, isso decorre, porque ele também é um sonhador, como Jacinto, ou seja, ele opta por continuar a ver a realidade sob um véu de fantasia e, assim, se aloja com seu amigo no castelo... A ironia, marca registrada desse escritor, faz com que o leitor fique atento às sutilezas da linguagem desse narrador-personagem para que possa ler (ver) qual a realidade que se pretende representar. Essa ironia ou essas sutilezas podem ser percebidas em grande parte pelas adjetivações impressionistas. Eça, como já dito, utiliza e muito da imagem em seus textos. Nesse descritivismo, ao contrário do que se poderia pensar ele não apresenta uma cópia do real, mas uma perspectiva. O texto seguinte de Lélia Parreira Duarte fala sobre isso:

O tão propalado Realismo não consistiria portanto, simplesmente, para o nosso Autor, numa tentativa de reprodução da realidade (em que se incluíam histórias de heróis), pois a sua função moral seria a de contribuir para a elevação social a partir da consciência avançada de que a realidade não existe: existem perspectivas sobre o real. Assumindo a sua visão "realista", que entreteceria "ilusões de realidade", o autor poderia então mostrar ironicamente, isto é, sem falar explicitamente dela, a alienação da sociedade, através de pontos de vista defeituosos ou deturpados, entretanto velados pelo véu da fantasia. [DUARTE, 2001, p. 70]

Lélia Pereira Duarte ressalta o olhar fantasioso sobre o real das personagens que confundem mundo da realidade com mundo da fantasia. O narrador-personagem que a princípio demonstrava possuir uma visão menos idealista acaba por optar pelo “olhar” mais fácil e junto com seu amigo segue o caminho para o Castelo da Grã-Ventura:

E na verdade me parecia que, por aqueles caminhos através da natureza campestre e mansa, o meu Príncipe, atrigueirado nas soalheiras e nos ventos da serra, a minha prima Joaninha, tão doce e risonha mãe, os dois primeiros representantes da sua abençoada tribo, e eu tão longe de amarguradas ilusões e de falsas delícias, trilhando um solo eterno, e de eterna solidez, com a alma contente, e Deus contente de nós, serenamente e seguramente subíamos – para o Castelo da Grã-Ventura! [QUEIRÓS, 2002, p. 292]

Neste capítulo, foram trabalhados a épica e o romance e suas relações com as perspectivas do poeta/narrador e do narrador. Retomando às primeiras considerações feitas no capítulo anterior, buscou-se demonstrar que estes gêneros, que de certa forma se aproximam – pois a narratividade, ou seja, a seqüência de fatos e ações, está presente em ambos –, tendem a uma maior objetividade que a lírica analisada no capítulo anterior. Mas, como ficou demonstrado pode aflorar também, mesmo em um escritor realista, uma subjetividade, em virtude de um posicionamento peculiar do narrador, que apresenta um olhar marcado pelas impressões da realidade representada.

3. O OLHAR DO NARRADOR SARAMAGUIANO EM *O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO*

Neste capítulo e no seguinte será feita a análise da obra *O evangelho segundo Jesus Cristo*¹⁷, de Saramago, sob a questão do olhar. *O ESJC* é publicado em 1991, sendo sua obra mais polêmica, tanto é que lhe foi negada a inscrição ao Prêmio Europeu de Literatura. Em razão disso, Saramago auto-exila-se na ilha de Lanzarote e isso coincidirá com uma nova fase em sua obra, que se torna mais abstrata e parabólica.

A respeito disso, segue trecho de uma entrevista para a revista *Bravo!* em que Saramago comenta sobre a mudança que ocorre após o *ESJC* e que já transparece em *Ensaio sobre a cegueira*:

O sr. disse que escrevia como se tirasse uma pedra e mostrasse o que há debaixo dela. Mas, depois de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, está interessado em saber o que há por dentro da pedra. O que é exatamente isso? É uma metáfora que há que entender como tal. Não é tanto “debaixo”. Isso tem de ser tomado mais como uma imagem do que outra coisa. Mas, no fundo, quer dizer algo mais do que aquilo que à primeira vista parece. O que eu digo é que, até o *Evangelho*, foi como se eu estivesse, em todos esses livros, estado a descrever uma estátua. Portanto a estátua é a superfície da pedra. Quando olhamos para uma estátua, não estamos a pensar na pedra que está por detrás da superfície. Então é como se eu, a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, estivesse a fazer um esforço para passar para o lado de dentro da pedra. Isso significa que não é que eu esteja a desconsiderar aquilo que escrevi até o *Evangelho*, mas é como seu eu me apercebesse, a partir do *Ensaio*, que as minhas preocupações passaram a ser outras. Não penso que estou a escrever livros melhores que antes. Não tem a ver com qualidade, mas com intenção. É como se eu quisesse passar para o lado de dentro da pedra. [DEL RIOS; ALBUQUERQUE; LAUB. 1999, p. 63-64]

É inegável, portanto, a diferenciação entre essas “fases”, se é que assim se pode chamar, da obra de Saramago. Se essa tentativa do autor de passar a “ver” o que está por trás da superfície representa um salto qualitativo ou não, não cabe aqui avaliar, contudo parece que essa tentativa de metaforicamente analisar um determinado aspecto (como é o que ocorre com *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio*

¹⁷ O romance será referido como *ESJC*.

sobre a lucidez, *O Homem duplicado...*) torna as obras desta fase mais reveladoras (no sentido de haver uma preocupação em conduzir mais o leitor nos caminhos interpretativos do texto) do que as anteriores.

Retornando ao que já foi dito, o foco de análise de *ESJC* será o olhar, para tanto retoma-se uma frase de Maria Lúcia Dal Farra presente em *O narrador ensimesmado* “assim como a poesia é feita de silêncio e sons, a narrativa é feita de ‘visões’ e ‘cegueiras’”.

Em análise literária, ao estudar o olhar, pode-se deter em um elemento muito importante que é o ponto de vista. Contudo, olhar e foco narrativo não são a mesma coisa. Foco narrativo ou ponto de vista são as posturas que o narrador pode adotar em relação ao que é narrado, é a maneira como ele projeta a sua atenção sobre os fatos. Já o olhar envolve várias questões como a perspectiva não só do narrador como das personagens, as suas posturas diante dos fatos narrados, as suas emoções, paixões. Alfredo Bosi assim se manifesta sobre esta distinção:

Olhar tem a vantagem de ser móvel, o que não é o caso, por exemplo, de *ponto de vista*. O olhar é ora abrangente, ora incisivo. O olhar é ora cognitivo e, no limite definidor, ora é emotivo ou passional. O olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento. [BOSI, 2003, p. 10].

O ponto de vista diz respeito a uma postura fixa adotada pelo narrador, já o olhar é ao mesmo tempo uma forma de atribuir significado ao fato narrado e de demonstrar a especificidade do recorte sobre a realidade ali representada (*mimesis*).

Portanto, numa análise sob a perspectiva da poética do olhar, é preciso decifrar a relação entre o sujeito (realizador do ato de ver) e o outro, isto é, a relação sujeito/objeto, que passa a ser vidente e visível. Nessa questão, a alteridade e a identidade se entrecruzam, na medida em que, muitas vezes, o olhar para o outro é revelador da própria subjetividade: eu me vejo no outro, eu me reconheço ao olhar o outro. Isso fica claro no romance *Manual de pintura e caligrafia* em que o narrador é um pintor de retratos, e ele assim afirma:

Quem retrata, a si mesmo se retrata. Por isso, o importante não é o modelo mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo mais. O Dr. Gachet que Van Gogh pintou, é Van Gogh, não é Gachet, e os mil trajes (veludos, plumas, colares de outro) com que Rembrandt se retratou, são meros expedientes para parecer que pintava outra gente ao pintar uma diferente aparência. Disse que não gosto da minha pintura: porque não gosto de mim e sou obrigado a ver-me em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido, porque não sou Rembrandt nem Van Gogh. Obviamente. [SARAMAGO, 2001, p. 79].

“Quem retrata, a si mesmo retrata.” E quem narra? Narra a si mesmo? Saramago, como já dito, gosta de afirmar que o narrador e ele se confundem... Isso será discutido mais adiante, mas, de toda forma, o que importa nesta citação é verificar que as escolhas do que olhar feitas pelo narrador têm um sentido, têm uma causa. O olhar do narrador e outros olhares (até mesmo o do leitor) não são casuais em Saramago, eles têm um grande peso em sua obra. É sobre isso que se trata o item seguinte.

Para iniciar o estudo da questão do olhar na obra de Saramago, recorro a um poema do poeta Arnaldo Antunes:

palavra	lê
paisagem	contempla
cinema	assiste
cena	vê
cor	enxerga
corpo	observa
luz	vislumbra
vulto	avista
alvo	mira
céu	admira
célula	examina
detalhe	nota
imagem	fita
olho	olha

[ANTUNES, 1993, s/p]

Arnaldo Antunes arrola os diferentes tipos de olhares que se relacionam a diferentes “objetos”. No poema, observa-se como há diferentes níveis de ver dependendo do objeto. Alguns modos de ver denotam um tipo de olhar mais ativo em relação a outros, por exemplo, um detalhe é apenas **notado**, já uma paisagem é **contemplada**; **mira-se** um alvo, mas **admira-se** o céu. Há objetos como a *paisagem*

e o *céu* que exigem um olhar mais ativo daquele que olha. Essa percepção de olhares mais ou menos ativos diante de um determinado objeto revela uma importante preocupação com a apreensão da realidade por este sentido. A obra de Saramago também se preocupa com essas sutilezas do ver e isso está refletido nos inúmeros olhares do narrador.

3.1 O ROSTO COM QUE FITA É PORTUGAL

O narrador, ao recontar a história arquiconhecida, parece estar fitando o *futuro do passado*. Antes de elencar alguns exemplos em que isso ocorre, é necessário fazer algumas considerações sobre a questão da *mimesis*. Saramago, em várias de suas obras discute sobre a representação do real na literatura. *Manual de pintura e caligrafia* apresenta idéias interessantes a esse respeito que serão retomadas em vários outros romances. Nesse livro, o narrador é um pintor angustiado diante da impossibilidade de fazer um retrato acadêmico que contente ao seu cliente, nem outro que contente a si mesmo. Diante disso ele tenta uma outra forma de representação: a escrita.

Mas se desta vez não pude limitar-me a lambuzar a tela segundo as vontades e o dinheiro do modelo, se pela primeira vez comecei a pintar às escondidas um segundo retrato do mesmo modelo, e se, também pela primeira vez venho repetir, ou tentar, escrevendo, um retrato que pelos meios da pintura definitivamente me escapou – a razão é o conhecimento. [SARAMAGO, 2001, p. 13. Grifo meu.]

O tema da obra é a *mimesis*. Ou seja, como o artista representa a realidade? Que realidade é essa? Como ele a vê? De que forma é dado um tratamento estético a ela? O narrador, inclusive, abrange duas manifestações artísticas que, em geral, são citadas, comparadas, analisadas ao se tratar da *mimesis*: pintura e literatura¹⁸.

¹⁸ O filósofo Merleau-Ponty exemplifica suas idéias sobre realidade e arte através da figura do pintor, do escritor e do filósofo. Observe este trecho de um artigo de Marilena Chauí sobre o pensador: *Por que criação? Porque entre a realidade dada como um fato, instiuída, e a essência secreta que a sustenta por dentro há o momento instituinte no qual o Ser vem a ser: para que o Ser do visível venha à visibilidade, solicita o trabalho do pintor; para que o Ser da linguagem venha à expressão, pede o trabalho do escritor; para que o Ser do pensamento venha à inteligibilidade, exige o trabalho do filósofo*. [CHAUÍ, 2002 : 151-152]

No trecho anteriormente transcrito, o narrador refere-se a um conhecimento que se faz necessário para que a representação artística do real ocorra. Que conhecimento é esse? Como o narrador desse romance mostra, a arte só é possível se houver inicialmente um olhar para si mesmo, um autoconhecimento. Por isso, o narrador/autor empreenderá uma viagem por museus que corresponde a uma viagem a si mesmo. A partir daí, algo será inevitável: o comprometimento com a história. A representação do real só é possível, nesse caso, **quando a descoberta da realidade subjetiva interfere na descoberta da realidade objetiva**. A partir daí surge o artista e a obra. Isso fica resumido no penúltimo capítulo do livro, após as transformações que o narrador passa com o golpe salazarista: “Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro.” [SARAMAGO, 2001, p. 274].

A contemporaneidade caracteriza-se por esse comprometimento com a história. É o que esclarece Álvaro Manuel Machado a respeito do termo *contemporâneo* no prefácio da segunda edição de *A novelística portuguesa contemporânea*:

(...) ser contemporâneo em literatura não significa nem “ser do mesmo tempo” nem “ser do nosso tempo”. Antes implica uma oscilação entre estes dois extremos, movimento pendular duma escrita que secretamente se interroga sobre o passado para analisar o presente e visionar o futuro. Movimento de absorção momentânea de muitos elementos dispersos de toda a cultura dum país na sua relação com culturas estrangeiras, passadas ou presentes. Mas também, talvez sobretudo, movimento) particularmente no que diz respeito à novelística portuguesa, e isto desde um Alexandre Herculano) que tende a centrar-se numa interrogação sobre a razão de ser de Portugal no mundo, um Portugal sucessivamente decadente e regenerado, ciclicamente. [MACHADO, 1984, p. 12. Grifo meu]

Ao longo do capítulo dois deste trabalho, houve a preocupação em demonstrar como período a período, na história da literatura portuguesa, o poeta/escritor possuía uma perspectiva particular para olhar o real e representá-lo. Álvaro Manuel Machado, no trecho citado, explicita a perspectiva do escritor da contemporaneidade: **o olhar que questiona o passado, analisa o presente e visiona o futuro; o olhar que volta para si mesmo no sentido de autoconhecimento e de conhecimento de Portugal**. Esse é justamente o olhar, a perspectiva do narrador: o olhar que fita o futuro. Seu olhar questionador volta-se

para uma história muito importante do mundo ocidental. É um olhar parodístico porque inverte o sentido do texto original (dos evangelhos canônicos). Mas isso tem um objetivo: analisar o presente e visualizar o futuro. Por isso, é um narrador do tempo presente da escrita da narrativa. A análise do presente serve para visionar o futuro, até mesmo o futuro de Portugal. Embora em obras como *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Levantado do chão* a referência a Portugal seja explícita por ser o espaço onde ocorre a ação narrada, ela também está presente em *ESJC* embora sem muito destaque:

Dois mil crucificados é muito homem morto, mas mais haveriam de parecer-nos se os imaginássemos plantados a intervalos de um quilómetro ao longo duma estrada, ou rodeando, é um exemplo, o país que há-de chamar-se Portugal, cuja dimensão, na sua periferia, anda mais ou menos por aí. [SARAMAGO, 1994, p. 167]

Para tornar “visível” o que sejam dois mil crucificados, o narrador faz o leitor imaginar a cena desses homens colocados lado a lado contornando Portugal. A referência a Portugal não é aleatória, o olhar com que se fita essa história arquiconhecida é um olhar “português”, se assim se pode dizer. A referência a Portugal está ainda em outro momento importante de *ESJC*: o do encontro de Jesus, Deus e do Diabo. Neste momento, o futuro dos cristãos é apresentado. Ao discutir-se a culpa das futuras atrocidades a serem cometidas surge este diálogo:

Mas então, perguntou Pastor, quem vai criar o Deus inimigo. Jesus não sabia responder, Deus, se calado estava, calado ficou, porém do nevoeiro desceu uma voz que disse, Talvez este Deus e o que há-de vir não sejam mais do que heterônimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa. Jesus, Deus e o Diabo começaram por fazer de conta que não tinham ouvido, mas logo a seguir entreolharam-se com susto, o medo comum é assim, une facilmente as diferenças.¹⁹ [SARAMAGO, 1994 : 389-390]

¹⁹ Esse fragmento é de um dos capítulos finais e corresponde à seguinte situação: Jesus se encontra num barco com Deus e o Pastor. Nesse momento lhe é revelado o seu futuro sacrifício e as atrocidades que serão cometidas por todo o mundo em seu nome.

Há três palavras que nos faz identificar imediatamente a intertextualidade: *nevoeiro*, *heterônimos* e *Pessoa*. O poema *Nevoeiro*, que encerra o *Mensagem*, termina com os seguintes versos:

Ninguém sabe que coisa quer.
Ninguém conhece que alma tem,
Nem o que é mal nem o que é bem,
(Que ânsia distante perto chora?)
Tudo é incerto e derradeiro.
Tudo é disperso, nada é inteiro.
Ó Portugal, hoje és nevoeiro...

É a Hora!
[PESSOA, 1998, p. 95]

Em Pessoa, Portugal está envolto pelo nevoeiro que impede a visão clara do que seja Bem e Mal, do que seja Portugal. Da incerteza deverá surgir uma nova forma de pensar, de ser Portugal (“É a hora!”). Em Saramago, do nevoeiro é que vem a voz que dá uma pista de quem poderá criar a idéia do Deus inimigo: o poeta, o escritor. O foco de atenção do narrador está também no presente, que Portugal surgiu de toda essa história? A volta ao passado histórico, de certa forma, ajuda a explicar a realidade objetiva atual.

3.2 A IMATERIALIZAÇÃO DO OLHAR

É necessário voltar ao que Horácio Costa chama de imaterialidade do olhar. Em seu artigo “Poemas primáticos: Pessoa e Pessanha”, o professor afirma que esse novo olhar tem origem nas obras de Cézanne e depois irá surgir, na literatura portuguesa, com Pessoa e Pessanha:

Cézanne está para a imaterialização do olhar, do olhar que se desprende do tema, do objeto, da anedota, uma vertente perseguida de geração em geração na arte moderna, assim como os mestres do Renascimento estiveram para a descoberta e a afirmação da perspectiva, do olhar centralizado, como o teatro da razão ocidental em termos históricos, filosóficos e plásticos. Na verdade Cézanne talvez possa entrar para o contexto de formação da sensibilidade da arte moderna não apenas como o inventor desse novo olhar “imaterializador”, mas como o pintor que, num

movimento de sentido contrário, primeiro procurou materializar, sem lançar mão a legendas ou narrativas de qualquer sorte, o invisível, e particularmente a luz até então funcional para a descrição volumétrica ou simbólica da representação pictórica, tornando-a visível, como problema de base para uma nova visualidade. Aqui, acompanho o pensamento de Merleau-Ponty: “O ser visível é natural, construído em torno da coisa natural. Mas a linguagem, a arte, a história, gravitam em torno do invisível”; e “o invisível provê o relevo e a profundidade para o visível”, Pintar o invisível e escriturar a luz que reside não nas superfícies, mas entre os volumes representados, foi a descoberta máxima de Cézanne; isto equivale, em termos plásticos, à grande inovação einsteiniana, de que o que importava não era o que acontecia dentro mas sim entre os corpos. A revolução da física e a da imagem. O século que passou. [COSTA, 2003, p. 412]

Nesse trecho, fala-se em despreendimento do tema, do objeto. A imaterialidade do olhar consiste em pintar, representar o que não está visível. Em *Manual de pintura e caligrafia* esse invisível é explicitamente buscado pelo narrador/pintor/escritor.

Apesar das insuficiências que me deu para aqui confessar, sempre soube que o retrato justo não foi nunca o retrato feito. E mais: sempre julguei saber (sinal secundário de esquizofrenia) como devia pintar o justo retrato, e sempre me obriguei a calar (ou supus que a calar-me me obrigava, assim me iludindo e cumplicitando) diante do modelo desarmado que se me entregava, tímido, ou pelo contrário, falsamente desenvolto, apenas certo do dinheiro com que me pagaria, mas ridicularmente assustado diante das forças invisíveis que vagarosas se enrolavam entre a superfície da tela e os meus olhos. [SARAMAGO, 2001, p. 7-8. Grifo meu.]

Ou, ainda:

Assim foi: falhei o primeiro retrato e não me resignei. Se S. me fugia, ou eu não o alcançava e ele sabia, a solução estaria no segundo retrato, pintado na ausência dele. Foi o que tentei. O modelo passou a ser o primeiro retrato e o invisível que eu perseguia. [SARAMAGO, 2001, p. 13-14. Grifo meu.]

O artista seja, escritor ou pintor, está em busca da representação desse invisível. Isso, como visto anteriormente, só é conseguido se houver um processo de conhecimento, não apenas de si, mas do mundo, da história. Na primeira citação, o narrador fala das “forças invisíveis” que estão entre seus olhos e a obra por fazer. Observar que essas forças, nesse caso, não estão entre o artista (sujeito) e o

modelo (objeto), mas entre o artista e a obra. É aí que as forças invisíveis agem para que o retrato, a obra, surja. Nesse sentido, nós, leitores, fazemos várias tentativas para desvendar essas forças invisíveis, ou seja, para tentar descobrir o que guia o olhar do narrador, que recorte do “real” é esse apresentado na obra? Que recorte é esse feito pelo narrador sobre o tema bíblico?

No segundo trecho, o narrador mostra que para a obra surgir é necessário traduzir o invisível ou outra obra (primeiro retrato), quanto mais distante se estiver do modelo “real” (ou concreto) ou daquilo que os olhos vêem, a obra surgirá.

Saramago, no capítulo inicial do *ESJC*, trabalha com as duas formas de representação artística (a pintura e a escrita), mas de maneira um pouco diferente, pois há a representação da representação, na medida em que a escrita literária descreve um quadro. Pode-se dizer que o narrador de *ESJC* foi atingido por estas forças invisíveis ao olhar o quadro da crucificação, que a sua obra traduz, algo que está invisível no quadro: a realidade subjetiva aflora sobre o que é visto, lido, contemplado, admirado.

O sol mostra-se num dos cantos superiores do rectângulo, o que se encontra à esquerda de quem olha, representando, o astro-rei, uma cabeça de homem donde jorram raios de aguda luz e sinuosas labaredas, tal uma rosa-dos-ventos indecisa sobre a direcção dos lugares para onde quer apontar, e essa cabeça tem um rosto que chora, crispado de uma dor que não remite, lançando pela boca aberta um grito que não poderemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada. (...) Neste lugar, a que chamam Gólgota, muitos são os que tiveram o mesmo destino fatal e outros muitos o virão a ter, mas este homem, nu, cravado de pés e mãos numa cruz, filho de José e de Maria, Jesus de seu nome, é o único a quem o futuro concederá a honra da maiúscula inicial, os mais passarão de crucificados menores. (...) Tem (Jesus) por cima da cabeça, resplandecente de mil raios, mais do que, juntos, o sol e a lua, um cartaz escrito em romanas letras que o proclamam Rei dos Judeus, e, cingindo-a, uma dolorosa coroa de espinhos, como a levam, e não sabem, mesmo quando não sangram para fora do corpo, aqueles homens a quem não se permite que sejam reis em suas próprias pessoas. Não goza Jesus de um descanso para os pés, como o têm os ladrões, todo o peso do seu corpo estaria suspenso das mãos pregadas no madeiro se não fosse restar-lhe ainda alguma vida, a bastante para o manter erecto sobre os joelhos retesados, mas que cedo se lhe acabará, a vida, continuando o sangue a saltar-lhe da ferida do peito, como já foi dito. Entre as duas cunhas que firmam a cruz a prumo, como ela introduzidas numa escura fenda do chão, ferida da terra não mais incurável que qualquer sepultura de homem, está um crânio, e também uma tibia e uma omoplata, mas o crânio é que nos importa, porque é isso o que Gólgota significa, crânio, não parece ser uma palavra o mesmo que a outra, mas alguma diferença lhes notaríamos se em vez de escrever crânio e Gólgota escrevêssemos gólgota e Crânio. Não se sabe quem aqui pôs estes restos e com que fim o teria feito, se é apenas um

irônico e macabro aviso aos infelizes supliciados sobre o seu estado futuro, antes de se tornarem em terra, pó e coisa nenhuma. Mas também há quem afirme que este é o próprio crânio de Adão, subido do negrume profundo das camadas geológicas arcaicas, e agora, porque a elas não pode voltar, condenado eternamente a ter diante dos olhos a terra, seu único paraíso possível e para sempre perdido. Lá para atrás, no mesmo campo onde os cavaleiros executam um último volteio, um homem afasta-se, virando ainda a cabeça para este lado. [SARAMAGO, 1994, p. 13-19. Grifos meus.]

O narrador assume uma postura de detentor de um conhecimento que é ora compartilhado com o leitor de modo explícito, ora é apenas insinuado. Para tanto sua escrita apresenta um elemento muito importante que é o da digressão: os fatos, as cenas, as imagens não são apenas narrados, descritos, eles são comentados. O uso da primeira pessoa do plural torna o leitor cúmplice desses pensamentos (e por vezes dos pensamentos dos personagens), ele enreda o leitor em suas idéias, enreda o seu olhar, o atrai para a sua perspectiva. O segundo trecho sublinhado na citação anterior é toda uma digressão, que parte da questão lingüística para levantar hipóteses sobre o que está sendo descrito. E assim, o narrador faz o leitor emaranhar-se em comentários aparentemente banais para apreender algumas verdades ocultas.

Mas que verdades são essas? Verdades do autor Saramago? São visões do autor? A visão do narrador é a visão do autor?

O já mencionado estudo escrito por Adriano Schwartz, intitulado *O abismo invertido*, apresenta um primeiro capítulo em que ele retoma as principais idéias sobre romance e *mimesis* de vários autores (como Aristóteles, Adorno, Walter Benjamin, Bosi, Bakhtin, Auerbach e Saramago). Segue o trecho em que se reproduz uma fala do escritor português:

Tal como creio entender, o romance é uma máscara que esconde e ao mesmo tempo revela os traços do romancista, provavelmente, digo provavelmente, o leitor não lê o romance, lê o romancista, quanto ao Narrador, se houver quem o defenda, que poderá ele ser senão a mais insignificante personagem de uma história que não é sua... [SARAMAGO apud. SCHWARTZ, 2004, p. 27].

O trabalho de Schwartz, como já disse, é justamente o de negar essa afirmação do romancista, contestando a idéia de que o narrador seja a voz do autor. Para tanto, ele acredita na necessidade de se reconhecer o sistema de vozes presentes no romance, nas palavras de Schwartz:

A proposta deste livro é indicar e, em seguida, reordenar as principais linhas discursivas do romance citado (*O ano da morte de Ricardo Reis*), o que significa buscar compreender o “sistema de vozes” formado pelas principais personagens e pelo narrador. Com isso, espera-se não meramente apontar os equívocos da concepção defendida por José Saramago, mas, quem sabe, corrigir uma “injustiça” do escritor e dos críticos na caracterização do protagonista e na compreensão do jogo narrativo proposto. [SCHWARTZ, 2004, p. 30].

Deve-se observar que, não obstante as afirmações de Saramago, o que há é um jogo narrativo, no qual um narrador salienta que se está diante de um texto, uma ficção, e que se “verdades” são proferidas, estas fazem parte desse jogo.

3.3 A IMAGEM INVERTIDA

A análise do olhar nas narrativas de Saramago diz respeito à perspectiva do narrador em relação à matéria diegética. O narrador em *ESJC* quebra os limites temporais entre passado, presente e futuro. A sua perspectiva é igualmente perpassada por uma visão do tempo presente dos fatos, pois o narrador coloca-se no local e tempo da ocorrência dos fatos, e, ao mesmo tempo, por uma perspectiva contemporânea à da escrita da narrativa. Por meio do uso da primeira pessoa do plural, o leitor é levado a refletir sobre a narrativa sob uma perspectiva (moral, social, histórica e política) da época da escrita e da época da ocorrência dos fatos. Além dessa quebra dos limites temporais, a perspectiva do narrador move-se entre o geral e o específico, o coletivo e o particular. Ao mesmo tempo que apresenta um painel geral histórico, vai ao particular ao descrever as emoções das personagens. Para tanto, utiliza-se, com maestria, das imagens. Nesse sentido, o *Novo Testamento*, base para o seu evangelho, é um texto com muito apelo visual. Segue um trecho de um artigo da revista *Entre Livros* que fala sobre essa questão:

A Bíblia possui dois grandes tipos de narrativa: uma que é mais para o ouvido, outra que é para aguçar os olhos. A Bíblia do Antigo Testamento é auditiva. A do Novo Testamento é visual. O que se quer dizer com isso, uma vez que de ambas emergem figuras? Simplesmente: a do Antigo Testamento poderia ser trocada por uma poesia e, portanto, por um cântico, enquanto o Novo Testamento não, ele é uma história, ou melhor uma prosa. (...)

Jesus criou um novo tipo de religião: a religião dos olhos. A Bíblia do Novo Testamento é visual uma vez que a do Antigo pode até ser, mas tem outras opções. Não tendo outra opção que não o de culto à imagem de Jesus na cruz. A cena do Gólgota é incrivelmente arrepiante. O que é colocado nas páginas do Antigo Testamento pode ser encontrado em várias cosmogonias, cosmologias, lendas e mitos de outros povos. Mas a imagem do Gólgota não. Nenhum sacrifício se compara ao que ocorre ali em termos imagéticos.

Nietzsche incomodou-se muito com isso: como poderia haver algo de mais impressionante que a imagem de um deus morto, um deus na cruz? [GHIRALDELLI JR., 2005, p. 76-77. Grifos meus.]

Obviamente, o *Antigo Testamento* apresenta muitas imagens marcantes, mas nenhuma delas supera a do martírio de Jesus,. Porém, se essa imagem é mais impressionante que a de outras cosmologias já é uma outra discussão... No Antigo Testamento há imagens fantásticas como o da travessia do Mar Vermelho e a da queda das muralhas de Jericó, contudo a imagem do Cristo crucificado supera as outras em dramaticidade.

Neste trabalho em que se analisa o olhar e ressalta-se que as imagens interferem no conhecimento, na apreensão da realidade, interessa observar que Saramago teve essa mesma percepção da visualidade da narrativa da vida de Jesus. A imagem da crucificação está presente em três momentos do seu romance: no primeiro capítulo, com a descrição da imagem pictórica; no capítulo onze, com a crucificação de José; no último capítulo com a crucificação de Jesus.

No primeiro capítulo, o leitor é colocado diante de uma pintura da crucificação. A descrição começa pela imagem do sol no canto superior esquerdo a iluminar toda a cena. A luz tem grande importância nas descrições de Saramago. Vale lembrar como isso ocorre em *Ensaio sobre a lucidez*, no qual a metáfora da luz como lucidez, consciência dos acontecimentos sociais e políticos está muito presente, tanto que em determinado ponto é dito: “Não parece que os resultados, até agora,

tenham sido brilhantes. Levará o seu tempo, mas por fim as pessoas verão a luz” [SARAMAGO, 2004, p. 108]²⁰. Do sol, passa-se à descrição de um dos crucificados:

Por baixo do sol vemos um homem nu atado a um tronco de árvore, cingidos os rins por um pano que lhe cobre as partes a que chamamos pudendas ou vergonhosas, (...) Pela expressão da cara, que é de inspirado sofrimento, e pela direcção do olhar, erguido para o alto, deve de ser o Bom Ladrão. [SARAMAGO, 2004, p. 13]

O narrador, ironicamente, quebra as expectativas do leitor que imagina a princípio ser o Cristo que está sendo descrito. A identificação dos personagens dessa pintura feita pelo observador leva em consideração as expressões faciais, e, de forma mais específica, os olhares dos que estão sendo retratados. A maneira de olhar, o que se olha é revelador para desvendar quem é quem nessa representação pictórica. A identificação de Madalena é feita dessa forma:

Outra prova, esta fortíssima, robustece e afirma a identificação, e vem a ser que a dita mulher, ainda que um pouco amparando, com distraída mão, a extenuada mãe de Jesus, levanta, sim, para o alto o olhar, e este olhar, que é de autêntico e arrebatado amor, ascende com tal força que parece levar consigo o corpo todo, todo o seu ser carnal, como uma irradiante auréola capaz de fazer empalidecer o halo que já lhe está rodeando a cabeça e reduzindo pensamentos e emoções. Apenas uma mulher que tivesse amado tanto quanto imaginamos que Maria Madalena amou poderia olhar desta maneira [SARAMAGO, 2004, p. 16]

Do olhar arrebatado de Madalena o narrador passa a descrever o *olhar vago* de Maria. Já o olhar de Cristo não é revelado pelo narrador neste momento. Ele não olha, é olhado por Madalena e por José de Arimatéia: “É ele, finalmente, este para quem apenas olham José de Arimatéia e Maria Madalena, este que faz chorar o sol e a lua,” [SARAMAGO, 1994, p. 18] Nesse momento, não nos é dado a conhecer o Cristo. O narrador ainda não se intrometeu em seus pensamentos, em seu olhar

²⁰ Segue um outro trecho descritivo em que a luz assume um papel importante: *À medida que os automóveis iam avançando pelas ruas, acendiam-se nas fachadas, umas após outras, de cima a baixo, as lâmpadas, os candeeiros, os focos, as lanternas de mão, os candelabros quando os havia, talvez mesmo alguma velha candeia de latão de três bicos, daquelas alimentadas a azeite, todas as janelas abertas e resplandecendo para fora, a jorros, um rio de luz como uma inundação, uma multiplicação de cristais feitos de lume branco, assinalando o caminho, apontando a rota da fuga aos desertores para que não se perdessem, para que não se extraviassem por atalhos.* [SARAMAGO, 2004, p. 83. Grifos meus.]

para revelar suas emoções ao leitor. A ausência da descrição do olhar de Jesus, torna-nos, leitores, “cegos” diante desse personagem. E a imagem final desse quadro (desse capítulo inicial) não é de Jesus:

Este homem, um dia, e depois para sempre, será vítima de uma calúnia, a de, por malícia ou escárnio, ter dado vinagre a Jesus ao pedir ele água, quando o certo foi ter-lhe dado da mistura que traz, vinagre e água, refresco dos mais soberanos para matar a sede, como ao tempo se sabia e praticava. Vai-se embora, não fica até ao fim, fez o que podia para aliviar as securas mortais dos três condenados, e não fez diferença entre Jesus e os ladrões, pela simples razão de que tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível. [SARAMAGO, 1994, p. 19-20]

Saramago, neste momento, apresenta o foco principal desse evangelho: a perspectiva humana dessa história religiosa ao afirmar que *tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra*. Nas palavras de Salma Ferraz:

(...) o autor, a partir daí, construirá uma outra narrativa, um outro evangelho, segundo Jesus Cristo, não o mito, mas o homem, um evangelho antropocêntrico, porque na composição desta nova teologia, “há um religioso que espreita e salva com terna complacência, por acreditar nelas, essas figuras frágeis e indefesas que são os seres humanos” [Nota dessa citação: TOLEDO, R.P. op. Cit., p. 96] [FERRAZ, 2003, p. 149-150]

Devido à religiosidade desse homem (e claro, da própria humanidade), Deus e o diabo estão ali presentes embora com seus papéis invertidos. Salma Ferraz fala sobre a heresia do saramaguianismo:

No *Quinto Evangelho*, podemos afirmar que as três principais heresias de Saramago são as seguintes: a “demonização” do personagem divino; a “divinização” e “heroicização” do arquipersonagem Diabo e, em especial, a “humanização” radical da figura de Cristo. [FERRAZ, 2003, p. 194-195]

A perspectiva pela qual essa história é narrada é humana. Perspectiva de quem vê nos relatos bíblicos uma crueldade divina na história da humanidade, essa crueldade acaba por justificar toda uma história da humanidade.

Mas vamos ao segundo momento da imagem da crucificação. A imagem de maior apelo sentimental: a crucificação de José. A descrição de seu martírio é um ponto de muito expressividade na obra: José vai tentar salvar o amigo Ananias e acaba sendo crucificado junto aos revoltosos. No começo deste capítulo a imagem da crucificação de Jesus é retomada:

(...) em nome de coisas tais, letras, livros e bandeiras, é que as pessoas se andam a matar umas às outras, como será também o caso doutra conhecida sigla, INRI, Jesus de Nazaré Rei dos Judeus, e suas sequelas, porém não nos ponhamos já a antecipar, deixemos que o preciso tempo passe, por agora, e causa uma impressão de estranheza sabê-lo e poder dizê-lo, como se doutro mundo estivéssemos a falar, ainda não morreu ninguém por causa dela. [SARAMAGO, 1994, p. 151-152]

Na seqüência, o narrador faz toda uma explicação sobre esse tipo de punição, para, enfim, apresentar a crucificação injusta de José:

José foi o último a ser crucificado, calhou assim, por isso teve de assistir, um por um, ao tormento dos seus trinta e nove companheiros desconhecidos, e, quando a sua vez chegou, perdida já de todo a esperança, não teve força nem para repetir os protestos da sua inocência, falhou talvez a oportunidade de salvar-se quando o soldado que tinha o martelo disse ao sargento, Este é o que se dizia sem culpa, o sargento hesitou um instante, exactamente o instante em que José deveria ter gritado, Estou inocente, mas não, calou-se, desistiu, então o sargento olhou, terá pensado que a precisão simétrica sofreria se a última crux não fosse usada, que quarenta é uma conta redonda e perfeita, fez um gesto, os cravos foram espetados, José gritou e continuou a gritar, depois levantaram-no em peso, suspenso dos pulsos atravessados pelos ferros, e depois mais gritos, o prego comprido que lhe furava os calcanhares, oh, meu Deus, este é o homem que criaste, louvado sejas, já que não é lícito maldizer-te. De repente, como se alguém tivesse dado sinal, os habitantes de Séforis romperam num clamor aflito, mas não foi o dó dos condenados, por toda a cidade estavam a rebentar incêndios, as chamas, rugindo, como um rastilho de fogo grego, devoravam as casas dos moradores, os edifícios públicos, as árvores dos pátios interiores. Indiferentes ao fogo que outros soldados andavam ateando, quatro soldados de pelotão de execução percorriam as filas dos supliciados, partindo-lhes metodicamente as tíbias, estes usavam barras de ferro. Séforis ardeu toda, de ponta a ponta, enquanto, um após outro, os crucificados iam morrendo. O carpinteiro, chamado José filho de Heli, era um homem novo, na flor da vida, fizera há poucos dias trinta e três anos. [SARAMAGO, 1994, p. 165-166]

No texto bíblico, José é uma figura misteriosa. Nenhuma fala é atribuída a ele. O pouco que se sabe é que era um carpinteiro que se comunicava com Deus por meio dos sonhos. Em *ESJC*, a figura de José é destaque na parte inicial do

romance. José é atormentado pela culpa, seus sonhos são pesadelos em que revive a morte das crianças inocentes em Belém. De certa forma, a sua ida a Séforis é uma viagem suicida como forma de redimir sua culpa. Seu tormento é maior que o dos outros condenados, pois assiste a todo sofrimento alheio. A caracterização mais comum de José seria a de um homem muito mais velho que Maria. Saramago adota outra imagem: a de um homem jovem quando da sua crucificação teria 33 anos, a mesma idade de Jesus ao morrer nos evangelhos canônicos. Se o sofrimento de José é intensificado ao ser obrigado a olhar o sofrimento dos outros trinta e nove condenados, essa intensificação também ocorre ao ser olhado por Jesus e Maria.

Na última cena de crucificação, a imagem da morte de José vem à mente de Jesus:

Disseram os soldados a Jesus que se deitasse, e ele deitou-se, puseram-lhe os braços abertos sobre o patíbulo, e quando o primeiro cravo, sob a bruta pancada do martelo, lhe perfurou o pulso pelo intervalo entre os dois ossos, o tempo fugiu para trás numa vertigem instantânea, e Jesus sentiu a dor como seu pai a sentiu, viu-se a si mesmo como o tinha visto a ele, crucificado em Séforis, depois o outro pulso, e logo a primeira dilaceração das carnes repuxadas quando o patíbulo começou a ser içado aos sacões para o alto da cruz, todo o seu peso suspenso dos frágeis ossos, e foi como um alívio quando lhe empurraram as pernas para cima e um terceiro cravo lhe atravessou os calcanhares, agora não há mais nada a fazer, é só esperar a morte. [SARAMAGO, 1994, p. 444].

Com essa crucificação completa-se o ciclo pois a imagem final é a mesma com que se termina a descrição do quadro do capítulo inicial do romance: com a imagem do soldado que se afasta da cena:

Ainda havia nele um resto de vida quando sentiu que uma esponja embebida em água e vinagre lhe roçava os lábios, e então, olhando para baixo, deu por um homem que se afastava com um balde e uma cana ao ombro. Já não chegou a ver, posta no chão, a tigela negra para onde o seu sangue gotejava. [SARAMAGO, 1994, p. 444-445]

Pronto, está feita aquela que, segundo o narrador, deve ser a “única história possível”. A imagem inicial fecha-se na imagem final, a representação pictórica deu lugar à representação literária; a imagem transformou-se em palavra. A importância

das descrições feitas pelo narrador está no fato de que o entendimento que se tem de uma realidade passa pela imagem.

Buscou-se demonstrar neste capítulo as perspectivas adotadas pelo narrador, em especial a do evangelista que reconstrói uma história “arquiconhecida” sob um ponto de vista muito particular, ou melhor dizendo, sob um ponto de vista em que a subjetividade predomina:

Se Maria falasse, se Maria não fosse esta arca fechada, se Maria não reservasse para si as peripécias mais extraordinárias da sua anunciação, outro galo cantaria a José, outros argumentos viriam reforçar a sua tese, sendo sem dúvida o mais importante de todos o facto de o presumível anjo não ter proclamado, Sou um anjo do senhor, ou, Venho em nome do Senhor, apenas informou, sou um anjo, acautelando-se logo, Mas não o digas a ninguém, como se tivesse medo de que se soubesse. Não faltará já por aí quem esteja protestando que semelhantes miudezas exegéticas em nada contribuem para a inteligência de uma história afinal arquiconhecida, mas ao narrador deste evangelho não parece que seja a mesma coisa, tanto no que toca ao passado como no que ao futuro há-de tocar, ser-se anunciado por um anjo do céu ou por um anjo do inferno, as diferenças não são apenas de forma, são de essência, substância e conteúdo, é verdade que quem fez uns anjos fez os outros, mas depois emendou a mão. {SARAMAGO, 1994, p. 126-127]

Essa subjetividade do olhar do narrador já pode ser percebida no constante uso de metáforas. Esse recurso é usado a fim de que a imagem criada seja carregado de sentidos de significados. Maria é descrita como uma arca fechada, ou seja, a sua principal característica é pouco revelar de si mesma.²¹ Nesta metáfora o narrador destaca que a mais marcante característica da personagem é a sua impossibilidade de se revelar, de mostrar seus sentimentos e sua versão dos fatos. Em determinado momento, quando inquirida sobre a sua visão do Anjo, Maria responde: “Sou mulher, não sei explicar” [SARAMAGO, 1994, p. 34]. Mostra-se nesse caso como a narrativa é composta de visões (a imagem metafórica associada a Maria) e de “cegueiras” (a impossibilidade de Maria de se mostrar, de se revelar). A subjetividade neste trecho ainda se revela pela desconfiança do narrador de que o

²¹ A imagem da arca associada a Maria é usada logo no início da narrativa: *Sentiu que o calor da mulher, carregado de odores, como de uma arca fechada onde tivessem secado ervas, lhe ia penetrando pouco a pouco o tecido da túnica*, [SARAMAGO, 1994, p. 22.]

anjo que se apresentou a Maria possa ser um anjo do inferno e não do céu. O narrador não se revela um evangelista passivo diante dos fatos que compõem o seu evangelho, pelo contrário, é um evangelista questionador, subversivo, pois inverte o sentido dos evangelhos que lhe servem de fonte, em última análise é um olhar “imaterializador”, perpassado por forças invisíveis das quais resultam um evangelho humano, um desevelho.²²

²² Expressão usado por Salma Ferraz em *As faces de Deus na obra de um ateu José Saramago*.

4. OLHARES EM O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO

Neste capítulo serão trabalhadas as modulações dos olhares de alguns personagens. A idéia é distingui-los por meio de seus olhares que, de certa forma, refletem o que eles são.

Deve-se ressaltar, primeiramente, a questão da perspectiva focalizadora: a perspectiva que o leitor tem é a do personagem, ou seja, tem-se a impressão de se perceber o mundo narrado pelos olhos do personagem. Vejamos como isso ocorre: se no capítulo 1 do *ESJC* há a descrição do quadro da crucificação de Cristo, o capítulo 2 inicia-se com a descrição da casa de José e de seu despertar.

Talvez por não se encontrar igualmente desperto em cada um dos seus cinco sentidos, se é que, então, nesta época de que vimos falando, não estavam as pessoas ainda a aprender alguns deles ou, pelo contrário, a perder outros que hoje nos seriam úteis, José olhava-se a si mesmo como se fosse acompanhando, a distância, a lenta ocupação de seu corpo por uma alma que aos poucos estivesse regressando, igual a fios de água que, avançando sinuosos pelos caminhos das regueiras, penetrassem a terra até às mais fundas raízes, transportando a seiva, depois, pelo interior dos caules e das folhas. E por ver quão trabalhoso era este regresso, olhando a mulher, a seu lado, teve um pensamento que o perturbou, que ela, ali adormecida, era verdadeiramente um corpo sem alma, que a alma não está presente no corpo que dorme, ou então não faz sentido que agradeçamos todos os dias a Deus por todos os dias no-la restituir quando acordamos, e nesta altura uma voz dentro de si perguntou, O que é que em nós sonha o que sonhamos, Porventura os sonhos são as lembranças que a alma tem do corpo, pensou a seguir, e isto era uma resposta. [SARAMAGO, 1994, p. 22. Grifos meus.]

Nesse trecho, há a perspectiva do personagem que olha a si mesmo despertando. Nesse estado de sonolência em que os sentidos ainda não estão alertas para o mundo, foi possível uma visão inusitada, a de si mesmo. O leitor é levado a fazer esse mesmo percurso do olhar do personagem: o olhar da sua alma que regressa ao corpo. A metáfora seguinte de fios de água que penetram a terra e das raízes chegam às folhas contribui para fixar mais essa imagem da alma que penetra o corpo. Se o leitor já adotou a perspectiva da alma, na seqüência é levado a olhar para Maria com os olhos de José e seus pensamentos, que marcam culturalmente esse olhar. Observar que no início dessa citação essa questão sobre os modos de vida das pessoas de uma época já está, de certa forma, assinalada

quando se fala dos sentidos. Ou seja, o leitor é alertado para olhar para José e para esse mundo narrado levando em consideração essas questões. De certa forma, esse contato com José por meio do olhar de sua alma, primeiramente, e depois de seu olhar para o mundo contribui para aproximar o leitor desse personagem. Se conhecemos José pelo seu próprio olhar, se somos levados a ver os seus sonhos, a sua culpa, isso já não acontece, na maioria das vezes, com Maria. Raramente seu olhar é descrito. No capítulo inicial não há a descrição do olhar de Maria (Madalena, por sua vez, é identificada pelo seu olhar amoroso para Cristo) isso faz que Maria, como já mostrado no capítulo anterior, seja comparada a uma arca, que guarda mistérios. O seu maior mistério é sobre a concepção de seu filho. E são os seus olhos que revelam a sua gravidez para o anjo, o qual verbaliza a notícia:

Mulher, tens um filho na barriga, e esse é o único destino dos homens, começar e acabar, acabar e começar, Como soubeste que estou grávida, Ainda a barriga não cresceu e já os filhos brilham nos olhos das mães, Se assim é, deveria meu marido ter visto nos meus olhos o filho que em mim gerou, Acaso não olha ele para ti quando o olhas tu, E tu quem és, para não teres precisado de ouvi-lo da minha boca, Sou um anjo, mas não o digas a ninguém. [SARAMAGO, 1994, p. 33. Grifo meu.]

Olhos são janelas da alma. Essa é uma expressão do cotidiano que fala sobre esse poder revelador do olhar. De acordo com o anjo, a gravidez de Maria pode ser percebida em seus olhos. A falta de percepção do marido desse fato reforça a idéia de incomunicabilidade entre ambos, pois se os olhos se encontrassem eles saberiam o que ocorre um com o outro.²³ Marilena Chauí comenta várias expressões cotidianas sobre a visão em seu artigo “Janelas da alma, espelho do mundo”:

²³ José também não lerá nos olhos de Maria a sua segunda gravidez: *Maria estava outra vez grávida. Nenhum anjo em figura de mendigo andrajoso lhe veio bater à porta a anunciar a vinda deste filho, nenhum súbito vento varreu as alturas de Nazaré, nenhuma terra luminosa foi a enterrar ao lado da outra, Maria apenas informou José com as palavras mais simples, Estou grávida, não lhe disse, por exemplo, Olha aqui os meus olhos e vê como brilha neles o nosso segundo filho, e ele não lhe respondeu, Não julgues que não tinha reparado, estava era à espera que tu mo anunciasse, ouviu e calou, apenas disse, Ah, e continuou a empurrar a plaina sobre a tábua, com uma força eficaz mas indiferente, que o pensamento sabemos nós onde está.* [SARAMAGO, 1994, p. 125]

Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos em janelas da alma. Crença que sustenta os chamados “testes projetivos” da psicologia, onde se espera que a consciência, lançando-se qual projétil através dos olhos, projete no fora o seu dentro. [CHAUÍ, 2003, p. 33]

É esse o olhar de Maria: que mostra, revela o seu interior, *projeta fora seu dentro*. Vale observar que, neste momento, é o olhar de Maria que revela, nesse sentido nega-se um poder de anunciação desse anjo, essa é uma das pistas que o narrador vai soltando pelo texto que confirma uma negação da transcendência nessa obra.

4.1 O OLHAR SOBRE O (E DO) FEMININO

Outro olhar muito interessante da obra de Saramago é o olhar privilegiado de algumas personagens femininas. Em *Memorial do convento* destaca-se o olhar fantástico da personagem Blimunda. Filha de uma feiticeira, recebeu o “dom” (ou a desgraça) de poder enxergar por dentro das pessoas e da terra. Em razão disso, recebe do padre Bartolomeu Lourenço uma estranha missão: colher as vontades de pessoas agonizantes. Essas vontades seriam nuvens fechadas que foram acondicionadas em vidro e ajudariam a passarola (invento do padre) a voar.

Falemos agora a sério, disse o padre Bartolomeu Lourenço, sempre que puder aqui virei, mas a obra só pode adiantar-se com o trabalho de ambos, foi bom terem construído a forja, eu arranjaréi modo de alcançar um fole para ele, não te hás-de fatigar com essa canseira, porém terás de o observar muito bem porque vai ser preciso fazer os foles grandes, de que te darei o risco, para a máquina, faltando o vento na atmosfera trabalharão os foles e voaremos, e tu, Blimunda, lembra-te de que são precisas pelo menos duas mil vontades, duas mil vontades que tiverem querido soltar-se por as não merecerem as almas, ou os corpos as não merecerem, com essas trinta que aí tens não se levantaria o cavalo Pégaso apesar de ter asas, pensem como é grande a terra que pisamos, ela puxa os corpos para baixo, e sendo o sol tão maior como é, mesmo assim não leva a terra para si, ora, para que nós voemos na atmosfera serão precisas as forças concertadas do sol, do âmbar, dos ímanes e das vontades, mas as vontades são, de tudo, o mais importante, sem elas não nos deixaria subir a terra, e se queres recolher vontades, Blimunda, vai à procissão do Corpo de Deus, em tão numerosa multidão não hão-de ser poucas as que se retirem, porque as procissões, bom é que o saibam, são ocasiões em que

as almas e os corpos se debilitam, a ponto de não serem capazes, sequer, de segurar as vontades, já o mesmo não sucede nas touradas, e também nos autos-de-fé, há neles e nelas um furor que torna mais fechadas as nuvens fechadas que as vontades são, mais fechadas e mais negras, é como na guerra, treva geral no interior dos homens.

(...)

Também não se irão furtar vontades. É tempo de lua nova, Blimunda não tem por agora mais olhos que os de toda a gente, tanto lhe faria jejuar como comer, e isto lhe dá paz e alegria, deixar que as vontades façam o que quiserem, ficar no corpo ou partir, seja este o meu descanso, mas de repente perturba-se por causa de um pensamento que veio e a trespassou, Que outra nuvem fechada veria eu no Corpo de Deus, no seu carnal corpo, em voz baixa o disse a Baltasar, e ele respondeu, também segredado, Havia de ser tal, ela só, que levantaria a passarola, e Blimunda acrescentou, Quem sabe se tudo o que vemos não é a nuvem fechada de Deus. [SARAMAGO, 1994, p. 143-147.]

Interessante esse poder de ver as vontades, pois pode-se dizer que o livro tem por tema a vontade (seja ela repressora ou libertadora). Blimunda está relacionada com a vontade libertadora que é representada pela construção da passarola. Ao mesmo tempo, observar na última frase dessa citação a hipótese levantada por Baltasar de que a vontade de Deus estaria em todas as coisas que se vêem. Segue uma citação sobre o significado dessas vontades:

A vontade que liberta é a dos marginalizados, os que agem clandestinamente, subvertendo, com algum sonhador engenho, o *status quo*. No livro esse tipo de vontade representa-se por Baltasar, Blimunda e Scarlatti com a construção da passarola. Embora o rei apoie o invento, eles agem na clandestinidade em relação à vigilância opressora do Santo Ofício. O ato de voar pode simbolizar o evadir-se de uma situação, adquire um sentido libertário (...)

A vontade, mola do mundo e da vida, representa o próprio sonho ontológico do homem, isto é, o sonho que marca a busca existencial e contínua do Ser, da realização humana que, como se sabe, é preocupação do Modernismo e do Pós-modernismo. [LINHARES FILHO, 1999, p. 178-179.]

Nessa citação, Linhares chama a atenção para uma preocupação das ideologias socialistas, às quais Saramago é adepto. Mas, o importante é destacar que o olhar fantástico de Blimunda torna possível a realização desse ato libertador: o voar. Às personagens femininas de Saramago é dada essa condição de se sacrificarem (pois é muito doloroso para Blimunda ter contato com essas vontades) para poder, se não libertar, ao menos facilitar a realização dos sonhos masculinos. O olhar sobre essas personagens femininas, nesse aspecto, assemelha-se ao olhar

dirigido à *Senhora* das cantigas medievais: os personagens masculinos não conseguem atingir o grau de “pureza” nem de dignidade que elas possuem. Em Saramago, o olhar sobre o feminino é um olhar que admira. É o caso da mulher do oftalmologista em *O ensaio sobre a cegueira*, (que de novo, reaparecerá em *Ensaio sobre a lucidez*). A mulher do médico é a única vidente entre cegos e isso por vezes, tal qual ocorre com Blimunda, torna-se mais uma condenação do que um prêmio.

Em o *ESJC*, a Maria é dada uma visão muito importante: a do anjo que anunciaria o nascimento de Jesus:

Voltou Zaquias sem novas do pedinte a casa de José ao tempo que Maria repetia pela terceira ou quarta vez o que já sabemos. Estavam todos no interior da casa, ela ali de pé, parecendo ré de um crime, a tigela no chão, e dentro, insistente, como um coração palpitando, a terra enigmática, a um lado José, e os anciãos sentados em frente, como juizes, e dizia Dotaim, o do meio em idade, Não é que não queiramos acreditar no que nos contas, mas repara que és a única pessoa que viu esse homem, se homem era, teu marido nada mais sabe dele que ter-lhe ouvido a voz, e agora aqui vem Zaquias dizer-nos que nenhuma das tuas vizinhas o viu, Serei testemunha diante do Senhor, ele sabe que a verdade fala pela minha boca, [SARAMAGO, 1994, p. 40. Grifo meu.]

A visão que Maria teve é muito importante nesse novo evangelho, seja anjo ou demônio, essa aparição avisa que esse filho de Maria será diferente dos demais, ele está destinado a algo. Mas na sociedade patriarcal da época era inconcebível que a uma mulher fosse dado algum privilégio. O anúncio mais importante sobre Jesus virá muito tempo depois em nova visão:

Passados meses, numa chuvosa e fria noite de inverno, um anjo entrou em casa de Maria de Nazaré, e foi o mesmo que se não tivesse entrado ninguém, pois a família assim como estava assim se deixou ficar, só Maria deu pela chegada do visitante, que nem teria podido ela dar-se por desentendida, uma vez que o anjo lhe dirigiu directamente a palavra, e foi assim, Deves saber, ó Maria, que o Senhor pôs a sua semente de mistura com a semente de José na madrugada em que concebeste pela primeira vez, e que, por conseguinte e consequência, dela, da do Senhor, e não da do teu marido, ainda que legítimo, é que foi engendrado teu filho Jesus. [SARAMAGO, 1994, p. 311]

Esse anúncio é muito importante pois da crença disso decorre a questão principal da origem divina de Jesus. Na vida de Jesus, outra mulher será muito importante: Madalena. A ela não será dado esse poder de visão, mas está

reservado um outro poder o de olhar da inteligência, o olhar revelador para o mundo em que vive. Salma Ferraz assim se manifesta sobre essa personagem:

Cristo quer evitar a cruz e as conseqüências dela para todos os seres humanos: não a aceita e, no entanto, Maria Madalena o conforta com um discurso repleto de sabedoria, mostrando-lhe a impossibilidade de tal querer, revelando-lhe que Deus havia preparado para Cristo um destino inexoravelmente trágico e que ele deveria aceitar com resignação. Seu discurso é o discurso da sabedoria e do questionamento. Madalena no *quinto evangelho* é, em verdade, a *genetrix Dei*, a geradora de Deus, já que sem seu apoio e sua interferência Cristo não teria aceitado o destino da cruz.

Em um dos momentos mais dramáticos de todo o livro, o narrador resgata, literariamente e em definitivo, o personagem de Maria de Magdala:

... mas é neste instante, em verdade último e verdadeiro, que Maria de Magdala põe uma mão no ombro de Jesus e diz, Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes, então Jesus deixou cair os braços e saiu para chorar. (ESJC, p. 428)

Maria de Magdala profere uma das frases mais profanas desse evangelho. Em virtude desta frase, simplesmente não acontece o tão conhecido milagre da ressurreição de Lázaro, visto que Cristo, profundamente abalado por tais palavras, não realiza o prodígio. Se Blimunda roubava o sagrado, Madalena impede que o sagrado se realize. Ela rouba o espetáculo e comanda-o, deixando a Cristo um papel meramente secundário. (...)

Madalena, vista dessa forma, redimida e santificada, supera e extrapola todas as mulheres santas de todo o Velho e o Novo Testamento e, por que não dizer, os demais perfis de mulheres, criadas ao longo dos romances anteriores de Saramago. Em termos de psicologia feminina, podemos dizer que o escritor, com Maria de Magdala, se superou; criar uma personagem com tamanha sabedoria e grandeza é permitido “só aos entendidos nos labirínticos meandros do coração feminino” (ESJC, p. 344), segundo observação feita pelo próprio narrador. [FERRAZ, 2003, p. 161-162]

Maria e Madalena, duas personagens de grande importância nessa narrativa, possuem olhares privilegiados: Maria e sua visão dos anjos anunciadores; Madalena e um olhar revelador para os fatos narrados. Ambas terão muita influência nos atos de Cristo. Sobre elas recai um olhar que destaca a grandiosidade dessas personagens: o do narrador. De forma geral, pode-se dizer que o olhar do narrador saramaguiano revela-se como o que contempla a paisagem, fita a imagem, admira o feminino, vislumbra o conhecimento, nota o detalhe.

4.2 O OLHAR DE DEUS

Outro olhar que chama a atenção é o olhar sobre Deus e o olhar de Deus. Em várias obras Saramago vem construindo (ou desconstruindo) uma imagem de Deus em que fica ressaltada uma primazia do homem sobre o divino. Na citação seguinte, Salma Ferraz demonstra que essa idéia já está presente em *Levantado do chão*:

...Deus no céu, como podes tu não ver estas coisas, estes homens e mulheres que tendo inventado um deus se esqueceram de lhe dar olhos, ou o fizeram de propósito, porque nenhum deus é digno do seu criador, e portanto não o deverá ver.

LC, pp. 220,221.

(...)

Na citação anterior, Deus é inventado, criado pela imaginação dos homens que esqueceram de dar olhos a este deus, e, assim, ele não pode enxergar o seu criador ou criadores, as mazelas daqueles que o criaram. O fato de Deus ser criado cego pode ter sido por esquecimento ou de propósito, uma vez que Deus não é digno do seu criador (O HOMEM) e, dessa maneira, não o deverá ver. A profanação é evidente, o homem é transformado em criador e Deus em mera criatura. [FERRAZ, 1998, p. 28-29]

O que se observa nas imagens que se têm de Deus na obra de Saramago é que se está sempre demonstrando que Deus é fruto da necessidade humana, é inventado e resalta-se a influência de sua imagem sobre os homens. A divindade é criada a fim de consolar, socorrer a humanidade de suas tragédias. Não obstante, verifica-se a continuidade desse sofrimento, então, o que está dito pelo narrador de *Levantado do chão*, e que é reiterado em outras obras entre elas o *ESJC*, é que Deus só pode ser cego pois não consegue ver o sofrimento humano e socorrer-nos, o que mostra um deus limitado em seus poderes, pois fruto da imaginação humana. Mais que essa inversão entre criador e criatura ressaltada por Salma Ferraz, a imagem de um Deus cego se opõe à do Deus onipotente, onipresente do texto bíblico, e reitera a idéia de que a visão revela o mundo em que se deve interferir. No *ESJC*, Deus não se preocupa com o mundo, ou seja, não olha para o mundo, ele se recusa a ver, a compreender e salvar a humanidade. Seu interesse é apenas egoísta. No diálogo seguinte, entre Deus e Jesus, é explicado o porquê do destino de Jesus:

Desde há quatro mil e quatro anos que venho sendo deus dos judeus, gente de seu natural conflituosa e complicada (...) Estás, portanto, satisfeito, disse Jesus, Estou e não estou, ou melhor, estaria se não fosse este inquieto coração meu que todos os dias me diz Sim senhor, bonito destino arranjaste, depois de quatro mil anos de trabalho e preocupações, que os sacrifícios nos altares, por muito abundantes e variados que sejam, jamais pagarão, continuas a ser o deus de um povo pequeníssimo que vive numa parte diminuta do mundo que criaste com tudo o que tem em cima, diz-me tu, meu filho, se eu posso viver satisfeito tendo esta, por assim dizer vexatória evidência todos os dias diante dos olhos, Não criei nenhum mundo, não posso avaliar, disse Jesus, Pois é, não podes avaliar, mas ajudar, podes, Ajudar a quê, A alargar a minha influência, a ser deus de muito mais gente, [SARAMAGO, 1994, p. 369-370]

A imagem de Deus que fica é de um deus ganancioso, preocupado com a própria imagem, que não quer a “vexatória evidência todos os dias diante dos olhos”. Deus não tem diante de seus olhos a humanidade, mas a si mesmo. Se *no Levantado do chão*, é dito que Deus é cego, no *ESJC* Deus e o Diabo se assemelham:

Este é o Diabo, de quem falávamos há pouco. Jesus olhou para um, olhou para outro, e viu que, tirando as barbas de Deus, eram como gémeos, é certo que o Diabo parecia mais novo, menos enrugado, mas seria uma ilusão dos olhos ou um engano por ele induzido. [SARAMAGO, 1994, p. 368]

Saramago não é piedoso com Deus: a satanização do Deus não ocorre apenas pelas suas atitudes, mas também por meio de sua imagem. Bem e mal se complementam²⁴. Mas em seus pensamentos Jesus admite que seus olhos podem iludi-lo, o Diabo pode parecer mais novo apenas aos olhos de Jesus. Aqui admite-se uma questão importante: o que se vê nem sempre corresponde ao real, há algo invisível entre os nossos olhos e o objeto, que pode comprometer o reconhecimento do que se vê. Deus sabe da importância da imagem, por isso necessita da crucificação de Jesus, necessita que a humanidade tenha essa imagem:

²⁴ Pode-se ressaltar o diálogo entre Deus e o diabo sobre Bem e Mal: *Porque este bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és, um Bem que tivesse de existir sem ti seria inconcebível, a um tal ponto que nem eu posso imaginá-lo, enfim ,se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal, se o diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte do outro.* [SARAMAGO, 1994, p. 392-393]

Se cumprires bem o teu papel, isto é, o papel que te reservei no meu plano, estou certíssimo de que em pouco mais de meia dúzia de séculos, embora tendo de lutar, eu e tu, com muitas contrariedade, passarei de deus dos hebreus a deus dos que chamaremos católicos, à grega. E qual foi o papel que me destinaste no teu plano, O de mártir, meu filho, o de vítima, que é o que de melhor há para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé. [SARAMAGO, 1994, p. 370]

E ainda:

A um mártir convém-lhe uma morte dolorosa, e se possível infame, para que a atitude dos crentes se torne mais facilmente sensível, apaixonada, emotiva, Não estejas com rodeios, diz-me que morte será a minha, Dolorosa, infame, na cruz [SARAMAGO, 1994, p. 393]

No capítulo 3 desta dissertação ficou demonstrada a importância dessa imagem no romance. Cabe apenas acrescentar que o Deus do antigo Testamento é um Deus invisível, nesse evangelho de Jesus Cristo é dito da necessidade de sensibilizar a humanidade por meio de uma imagem. Além da imagem da crucificação, o personagem Jesus, nesse evangelho²⁵, é marcado pelo olhar triste:

Jesus levantou-se, parecia que queria fugir, mas não deu mais que dois incertos passos, foram-se-lhe abaixo de repente as pernas, as mãos acudiram-lhe aos olhos para sustentar as lágrimas que rebentavam, pobre rapaz, ali enroscado e torcendo-se no pó como se sentisse uma infinita dor, eis que o vemos sofrendo o remorso daquilo que não fez, mas de que há-de ser, enquanto viva, ó insanável contradição, o primeiro culpado. Este rio de agónicas lágrimas, digamo-lo já, irá deixar para sempre nos olhos de Jesus uma marca de tristeza, um contínuo, húmido e desolado brilho, como se, em cada momento, tivesse acabado de chorar. [SARAMAGO, 1994, p. 223]

Esse mesmo olhar marcado por lágrimas é citado em outros momentos, como neste:

²⁵ Importante ressaltar que Saramago está trabalhando com a imagem que se tem desses personagens não apenas presentes nos evangelhos, mas também com as imagens pictóricas. O olhar triste de Jesus é uma marca dessa iconografia.

Quatro anos, mesmo arrastados, podem não ser bastantes para sarar uma dor, mas, no geral, adormecem-na. Perguntara no Templo, refizera os caminhos da montanha com o rebanho do Diabo, encontrara Deus, dormira com Maria de Magdala, este homem que para cá vem não parece já sofrer, tirando aquela humidade dos olhos de que temos falado. [SARAMAGO, 1994, p. 291]

Cristo personifica a imagem do cordeiro que será levado ao sacrifício. No romance fica claro que essa é a imagem pretendida por Deus para o seu mártir, por isso, o Deus do ESJC é descrito como cruel²⁶.

4.3 O INFERNO SÃO OS OLHARES DOS OUTROS

Em muitos romances de Saramago observa-se uma preocupação com o olhar do outro, como nesse trecho de *A jangada de pedra*:

Mas se nesse momento olhassem uns para os outros, veriam no rosto de cada um, como num espelho, o seu próprio constrangimento, o embaraço de quem sabe que as explicações são palavras vazias. Ainda que deva ser notado que nos olhares trocados entre Maria Guavaira e Joana Carda há sentidos para elas explícitos, de tal maneira que não aguentam durante muito tempo a mirada e desviam os olhos. [SARAMAGO, 1995, p. 274]

Os cinco integrantes de uma estranha viagem sujeitos a uma grande intimidade, por vezes, optam por fugir ao olhar do outro a fim de não verem nos olhos alheios refletidas as suas dores, os seus sentimentos. As personagens femininas, cúmplices da frase proferida a respeito de Pedro Orce, desviam os olhos como se assim essa verdade fosse mais suportável.

Em *ESJC* há a seguinte frase em que se reconhece que o olhar pode ser constrangedor porque revelador de quem olha ou de quem é olhado: “Não há cego tão cego como aquele que não quer ver” [SARAMAGO, 1994, p. 299]. Ao retomar o conhecido provérbio reitera-se a idéia de que, por vezes, sente-se a necessidade de fugir ao olhar do outro, ou desviar o olhar de um fato insuportável. Essa idéia está

²⁶ “Deus cruel” é o título de um artigo de Roberto Pompeu de Toledo sobre o romance *ESJC*.

presente em vários momentos desse romance, como nesse trecho a respeito de uma troca de olhares entre Maria e José.

Em geral, a José não o incomodava o hábito de Maria de se deitar só quando ele já tinha adormecido, mas hoje não podia suportar a idéia de estar mergulhado no sono, de rosto nu, sabendo que a mulher velava e o olharia sem piedade. Disse, Não quero que fiques aí, deita-te. Maria obedeceu, foi primeiro verificar, como sempre fazia, se o burro estava bem preso, e depois, suspirando, deitou-se na esteira, fechou os olhos com força, viesse o sono quando pudesse, ela já renunciara a ver. [SARAMAGO, 1994, p. 118. Grifos meus.]

José sente-se vulnerável ao olhar de Maria. Nesse trecho revela-se o olhar com uma força aniquiladora. Observar a expressão “olhar sem piedade”, como se o olhar de Maria tivesse o poder de atingi-lo, feri-lo. Já Maria não fecha os olhos para dormir, descansar, mas para renunciar a ver, ou seja, renunciar ao poder de seus olhos de penetrar o ser olhado e de nele interferir.

Às vezes, o olhar do outro não é o inferno que se espera. É o que ocorre nessa troca de olhares entre Jesus e Madalena:

Como te devo agradecer, perguntou Jesus, e pela primeira vez os seus olhos tocaram os olhos dela, negros, brilhantes como carvões de pedra, mas onde perpassava, como uma água que sobre água corresse, uma espécie de voluptuosa velatura que atingiu em cheio o corpo secreto de Jesus. A mulher não respondeu logo, olhava-o, por sua vez, como se o avaliasse, a pessoa que era, que de dinheiros bem se via que não estava provido o pobre moço, e por fim disse, Guarda-me na tua lembrança, nada mais, e Jesus, Não esquecerei a tua bondade, e depois, enchendo-se de ânimo, Nem te esquecerei a ti, Porquê, sorriu a mulher, Porque és bela, Não me conhecestes no tempo da minha beleza, Conheço-te na beleza desta hora. O sorriso dela esmoreceu, extinguiu-se, Sabes quem sou, o que faço, de que vivo, Sei, não tiveste mais que olhar para mim e ficaste a saber tudo, Não sei nada, Que sou prostituta, Isso sei, Que me deito com homens por dinheiro, Sim, Então é o que digo, sabes tudo de mim, Sei só isso. [SARAMAGO, 1994, p. 280]

O olhar do outro nem sempre é constrangedor, ele pode ser também um olhar cúmplice, um olhar de aceitação do que se vê. Neste caso, o que olha não se faz de cego, pelo contrário, seu olhar repousa sobre o outro e aceita-o como ele é, ou pelo menos, como ele é visto. Na troca de olhares entre Jesus e Madalena, revela-se em alguns momentos o lirismo dessa narrativa:

Dias passados, Jesus foi juntar-se aos discípulos, e Maria de Magdala foi com ele, Olharei a tua sombra se não quiseses que te olhe a ti, disse-lhe, e ele respondeu, Quero estar onde a minha sombra estiver, se de lá é que estiverem os teus olhos. [SARAMAGO, 1994, p. 431. Grifo meu.]

Neste capítulo buscou-se apresentar múltiplos olhares referentes a alguns personagens: olhar vago de Maria, triste de Jesus, revelador de Madalena, culpado de José. O olhar nesse caso, assume diferentes condições, atende a vários propósitos a fim de expor esses personagens ao leitor.

CONCLUSÃO

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. [ASSIS, 1994, p. 55]

O capítulo intitulado *Olhos de Ressaca*, da obra *Dom Casmurro*, traz uma imagem muito forte: o jogo entre a força do olhar de Capitu (e aqui uma metáfora muito visual: os olhos comparados ao mar em ressaca) e o olhar de Bentinho (olhar de naufrago que tenta resistir às ondas) é de muita expressividade. Não é, obviamente, por acaso, que o professor Alfredo Bosi resolveu analisar o olhar na obra de Machado de Assis.²⁷ Se nos estudos literários brasileiros pode-se identificar uma trajetória da tópica do olhar em autores como Machado, Lima Barreto, Clarice Lispector, entre outros, neste trabalho buscou-se fazer isso no que diz respeito à literatura portuguesa. Os diferentes modos de como essa tópica foi desenvolvida

²⁷ Trabalho já mencionado na Introdução. Observar neste trecho a análise que Bosi faz dos olhos de ressaca de Capitu: *Bento não vê na bem-amada olhos enviesados para os lados ou para baixo; vê olhos de ressaca, intuição perturbadora, metáfora sugestiva que transfere para as vagas do mar, do mar que voltará tragando Escobar, o fluxo e o refluxo do olhar, figura da vontade de viver e de poder, uma só energia latente naquela mulher, “mais mulher do que eu era homem”, como Bentinho admite na sua confissão de fraqueza que inverte a posição de classe e a faz esquecer ou inoperante.* [BOSI, 2003, p. 32]

pelos autores desde o Trovadorismo até as obras de Saramago foi objeto de estudo nos dois primeiros capítulos desta dissertação.

Como já ficou demonstrado neste estudo, a obra de Saramago privilegia o olhar. Podemos citar vários romances em que o olhar tem tanta influência que se torna o tema dessas obras. É o que ocorre, por exemplo, com o romance *Ensaio sobre a cegueira*²⁸ em que se discute o valor dado a esse sentido no mundo moderno, apontando as consequências catastróficas de essa sociedade ser “contaminada” pela cegueira. Ítalo Calvino, em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, coloca a visibilidade como um elemento a ser preservado nas obras literárias. Ao desenvolver esta idéia ele fala sobre a importância das imagens na sociedade e de que forma isso influencia a obra de um escritor.

Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo.

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar por imagens*. [CALVINO, 1998, p. 107-108]

O que se buscou demonstrar nesta dissertação foi como Saramago pensa por imagens, mais, ainda, ele pensa sobre as imagens. Por isso, o olhar adquire tanta força em sua obra a ponto de se tornar um tema ao analisarmos a sua obra como um todo.

Na Introdução foram levantadas algumas questões importantes a respeito da análise do olhar em uma obra literária. Repito-as:

²⁸ Ao longo deste trabalho foram mencionados várias outras obras em que a temática do olhar está presente: é o caso do olhar fantástico de Blimunda em *Memorial do Convento*; a impossibilidade de leitura do fantasma de Fernando Pessoa em *O ano da morte de Ricardo Reis*; a dificuldade de representação pictórica do narrador pintor de *Manual de pintura e caligrafia*, entre outros.

Que representação do real é essa apresentada na obra literária? O significado dos fatos narrados está nesses fatos ou em quem para eles dirige o seu olhar? Como o olhar do narrador, em especial do narrador saramaguiano, enquadra e recorta a realidade e as conseqüências disso para a compreensão da obra?

Agora é o momento de retomá-las e verificar de que maneira foram sendo respondidas ao longo dos capítulos anteriores.

Sobre a representação do real na obra literária, procurou-se destacar, de forma mais específica nos dois primeiros capítulos, a importância da identificação da perspectiva adotada pelo narrador ou pelo eu lírico. Assim, pode-se destacar que o olhar é um elemento muito importante ao se abordar essa questão pois ele vincula o sujeito poético ao objeto a ser representado literariamente. Mais do que isso, o olhar consiste em um movimento interno (seja do narrador ou mesmo dos personagens) que busca dar significados ao que está sendo dito na obra literária. O olhar (do narrador, dos personagens e mesmo do leitor) atribui significados aos fatos narrados. Esse vínculo estabelecido pelo olhar pode evidenciar uma maior ou menor aproximação entre esses elementos (sujeito e objeto). Isso, por sua vez, irá se refletir na obra literária como uma maior ou menor subjetividade. Essa análise, obviamente, só terá sentido se ela for comparativa, ou seja, pode-se afirmar que o olhar do poeta Fernando Pessoa ortônimo é um olhar velado, um olhar que se dirige para o que está além e aquém do objeto, ou seja, o pensar cria um distanciamento entre o sujeito poético e o objeto representado. Já em Caeiro, esse distanciamento tende a diminuir pois ele valoriza não tanto o pensar, o filosofar, mas o sentir. Para Caeiro, os sentidos são a forma primária de percepção do mundo. Pode-se falar que seus poemas revelam um grau máximo do olhar, pois para ele o mundo (o sentido do mundo) é aquilo que o olho vê, aquilo que o ouvido escuta. Isso está posto claramente em muitos de seus versos, como neste:

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.
[PESSOA, 1980, p. 146]

Essa exaltação da percepção do mundo pelos sentidos acarreta um menor distanciamento entre o sujeito poético e o mundo representado literariamente. Nesse caso há um esforço de se chegar a um olhar claro, nítido. É isso, portanto, o que possibilita a análise do olhar: identificar a relação estabelecida entre o sujeito poético e o mundo representado e o reconhecimento de uma perspectiva que privilegia mais ou menos a subjetividade dessa representação artística.

O que se procurou demonstrar nos dois primeiros capítulos foi que se na lírica, em geral, há uma predominância da subjetividade; na épica predomina a objetividade. Já a análise do olhar nos romances de Saramago demonstra que ele faz a opção pela subjetividade, pois pretende que o leitor adote a sua perspectiva, ou seja, que o leitor olhe para os fatos narrados (e interprete-os) como ele os olha (e os interpreta). Isso nos leva para outra questão proposta na Introdução: *O significado dos fatos narrados está nesses fatos ou em quem para eles dirige o seu olhar?*

O artigo que Bosi publicou no livro *O olhar* inicia com uma explicação sobre a importância do sentido da visão na percepção do mundo. Na apresentação da etimologia de termos relacionados à visão, esse autor chega a uma conclusão que, de certa forma, pode ser aplicada na análise das obras literárias:

A cultura grega, acentuadamente plástica, enlaçava pelos fios da linguagem o ver ao pensar. *Eidos*, forma ou figura, é termo afim a *idea*. Em latim, com pouca diferença de sons: *video* (eu vejo) e *idea*. E os etimologistas encontram na palavra *historia* (grega e latina) o mesmo étimo *id*, que está em *eidos* e em *idea*. A história é uma visão-pensamento do que aconteceu. [BOSI, 2003, p. 65. Grifo meu.]

Sobre os fatos narrados em uma obra literária incidem vários olhares: o do narrador, o das personagens e o do leitor. Na citação anterior, destaca-se que na linguagem há dois elementos muito importantes: o ver e o pensar. O que se procurou demonstrar nos dois últimos capítulos deste trabalho foi como o olhar dos narradores e dos personagens interferem na compreensão, no entendimento que os leitores têm desses fatos, ou seja, muitas vezes, é o olhar do narrador ou mesmo dos personagens que revelam uma determinada forma de pensar, ou melhor, um caminho para o leitor compreender a obra. Segue um exemplo do destaque que

Saramago dá ao olhar em o *ESJC*. Neste trecho em que Jesus é levado à presença de Pilatos:

Sentado na sua cadeira de procurador, Pilatos, que este era o nome, viu entrar uma espécie de maltrapilho, barbudo e descalço, de túnica manchada de nódoas antigas e recentes, estas de frutos maduros que os deuses haviam criado para outro fim, não para serem desabafo de rancores e sinal de ignomínia. De pé, diante dele, o prisioneiro aguardava, a cabeça tinha-a direita, mas o olhar perdia-se no espaço, num ponto próximo, porém indefinível, entre os olhos de um e os olhos do outro. Pilatos só conhecia duas espécies de acusados, os que baixavam os olhos e os que deles se serviam como carta de desafio, aos primeiros desprezava-os, aos segundos temia-os sempre um pouco e por isso condenava-os mais depressa. Mas este estava ali e era como se não estivesse, tão seguro de si como se fosse, de facto e de direito, uma real pessoa, a quem, por ser tudo isto um deplorável mal-entendido, não tarda que venham restituir a coroa, o ceptro e o manto. Pilatos acabou por concluir que o mais apropriado ainda seria incluir este preso na segunda espécie deles e julgá-lo em conformidade, posto o que, passou ao interrogatório, [SARAMAGO, 1994, p. 441]

Pilatos julga pelo olhar. O seu julgamento começa pela avaliação que faz das vestes de Jesus. Mas o mais importante vem a seguir: o olhar de Jesus. Este, por sua vez, é-lhe desconhecido: não o enfrenta nem tão pouco é fugidio. É indefinível, e isso perturba Pilatos que, por desconhecer esse tipo de olhar e, conseqüentemente temê-lo, prefere condenar rapidamente Jesus. A exploração que Saramago faz do olhar dos personagens e mesmo do narrador é que demonstra a pertinência deste estudo.

Por fim, chegamos a uma pergunta muito importante neste trabalho: como o olhar do narrador interfere na compreensão da obra? Vamos novamente recorrer a Ítalo Calvino, que apresenta outro elemento importante na escrita literária: a leveza. Calvino, em **Seis propostas para o próximo milênio**, utiliza o mito de Perseu e Medusa para exemplificar essa qualidade literária. O relato é o seguinte: Perseu vence a Medusa através de um artifício. Como a Medusa petrifica aqueles que a olham, Perseu consegue driblar o poder da Górgona ao olhá-la no reflexo do seu escudo. A leveza consiste nisto, na capacidade de lançar um olhar indireto sobre o real e desta forma não ser oprimido por este. Para Calvino, esta é a forma do poeta relacionar-se com o mundo, sempre buscando novas perspectivas, novos olhares, dando qualidade aos seus textos:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. [CALVINO, 1998, p. 19]

Saramago faz isso em ESJC apresenta uma perspectiva diferente sobre os evangelhos. O narrador saramaguiano entretém o seu leitor ao apresentar imagens (visões, olhares, imagens pictóricas) e analisá-las, refletir sobre elas (pensamento) recontando um momento importante da história da humanidade do mundo ocidental. Conforme foi analisado, as imagens dessa história de Jesus apresentam um destaque muito forte desde o início quando o narrador se coloca frente a uma representação pictórica da crucificação. Imagem esta recolocada ao final do livro. Entre estas imagens (e no momento em que as imagens são descritas), há um narrador que pensa sobre os fatos ali narrados.

Entre essas duas cenas (a pintura de Dürer no capítulo inicial e a cena da crucificação no último capítulo) a primeira, imóvel porque é um quadro e porque é uma alegoria religiosa, a última, lenta e finalmente imobilizada pela morte muito humana -, decorre a história de Jesus. Esta é reconstruída com todas as características de uma boa história: personagens do bem, personagens do mal; anúncios, peripécias e reconhecimentos; fugas, amores, prodígios (...) Os acontecimentos, embora fiéis à trama canônica fornecida pelos evangelistas, ganham explicações diversas das oficiais, são acrescidos de episódios secundários e desembocam num final que é o mesmo, do ponto de vista das ações, mas que é outro no significado adquirido. [PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 249]

A visão-pensamento do narrador concede esse significado adquirido (de que fala Leyla Perrone-Moysés) à imagem da crucificação. Procurou-se neste trabalho demonstrar a importância do olhar que incide sobre a iconografia do Novo Testamento. O olhar do narrador para estas imagens busca renovar os significados que têm sido atribuídos não só à imagem da crucificação, mas à de Cristo, à de Maria, à de José, e, claro, principalmente, à de Deus. Ao recontar essa história arquiconhecida, e mais, ao recriar as imagens desse período, Saramago buscou uma perspectiva muito clara: a visão antropológica dessa história, ou seja, buscou

uma perspectiva que desmistifica-se, ou ainda, que desmitifica-se, que retira-se as camadas de significados atribuídas a essas imagens através dos anos, dos milênios, pelas diferentes religiões. Isso faz com que a leitura de *ESJC* apresente uma visão renovado dos evangelhos.

Nos capítulos iniciais desta dissertação, foi dado destaque para a perspectiva adotada pelo sujeito poético/escritor. No caso de Saramago, nesta análise do olhar fica importante retomar esta questão. Nas palavras do narrador saramaguiano do livro *A caverna* “Como em todas as coisas deste mundo, e certamente de todos os outros, o juízo dependerá do ponto de vista do observador.” [SARAMAGO, 2000, p. 225-226]. Ou seja, é importante identificar a perspectiva sob a qual esta história é narrada. Nesta fala citada, tem-se uma concepção muito marcante da obra de Saramago numa análise sob a perspectiva do olhar: o que se vê, o entendimento que se tem do mundo, da história, da religião depende do sujeito, da maneira peculiar de como olha os fatos narrados. Ou seja, o significado do que se vê não está no objeto, mas sim no olhar de quem observa. E esse observador adota uma perspectiva, por vezes, várias perspectivas. Para verificar como isso ocorre, deve-se levar em conta algumas questões da narrativa de Saramago. Uma delas diz respeito ao destaque da ficcionalidade de seu texto, por meio das reflexões metanarrativas (algumas delas analisadas no capítulo terceiro deste trabalho). Na fala de Leyla Perrone-Moysés:

A razão de Saramago – e nisso reside a originalidade de sua obra – não é a razão positivista de Renan e outros, que escreveram uma biografia do homem Jesus, explicando seu papel histórico e desmistificando seus milagres. A razão de Saramago é a da ficção, e esta exige do leitor outro tipo de fé, que não é menos misteriosa e apaixonada do que a religiosa. (...) (...) Ora, o Jesus de Saramago não é totalmente divino, nem totalmente humano; é uma personagem de ficção. A única questão de fé que desde então se coloca é se, no espaço de tempo em que se lê o livro, acreditamos nessa personagem e nos tornamos seus seguidores. “Pois tudo vai é da maneira de dizer”(p. 239); ora, a maneira de Saramago convence e alicia, e este é o velho milagre da boa ficção. [PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 239-240]

Além dessa perspectiva que considera como verdade não a história que está sendo narrada, mas a verdade do discurso, há uma outra: considerar que esses

fatos são “coisas da terra, que vão ficar na terra” [SARAMAGO, 1994, p. 20]. Segue um trecho de um artigo de Fernando Segolin:

Preocupado em revisitar a paixão de Cristo de um ângulo rigorosamente humano (do ângulo de seu protagonista principal), Saramago põe frente a frente, de um lado, o Cristo homem, filho de Deus, e, de outro, o Deus-Pai, ser concebido à imagem e semelhança do Homem (seu verdadeiro criador), acompanhado de sua (de Deus) contraparte, não propriamente negativa, mas telúrica, o Demônio, uma espécie de mensageiro terreno do Pai celeste. [SEGOLIN, 1999, p. 277]

Leyla Perrone-Moisés salienta essa perspectiva do terreno:

(...) O lugar de Saramago é a terra, e o que lhe interessa é o que os homens podem nela ou dela fazer: “são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível”(p. 20). Seu evangelho “nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escreveram os outros” (p. 240), apenas é a sua versão dos fatos, do ponto de vista do “homem humano” (Guimarães Rosa, 1962); “todo o homem é um mundo, quer pelas vias do transcendente, quer pelos caminhos do imanente” (p. 200). [PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 244-245]

O narrador conta essa história arquiconhecida pela perspectiva do terreno e não do divino, perspectiva essa que entende o Homem como criador das divindades.

O que se buscou fazer, nesta dissertação foi demonstrar de que maneira essas perspectivas se revelam no olhar do narrador para os fatos narrados, de que maneira essa perspectiva do humano e da ficcionalidade do texto transparece no olhar do narrador. Há, ainda, um outro olhar que foi abordado quando tratamos do narrador: o olhar paródico, olhar do avesso. O artigo de Segolin finaliza assim²⁹:

Evangelho paródico, blasfemo, inversivo, o Evangelho de Saramago arranca, no seu final, a máscara sîgnica que colamos na cara de Deus e exhibe, desnudo, o homem ao próprio homem, em todo o seu poder (para o bem e para o mal), em toda a sua ambição, mas também em toda a sua força criadora: Ele (homem) que é o Senhor do Signo, o Instaurador das Ideologias, Religiões, Culturas, Civilizações, o Senhor

²⁹ A primeira nota do artigo de Segolin refere-se ao título atribuído à mesa redonda para o qual o este texto foi escrito em que se destaca a importância do olhar na obra de Saramago: *Este artigo foi pensado e concebido para uma comunicação que integrou o V Simpósio de Letras da PUC-SP, na mesa redonda “Saramago: um olhar irônico e compassivo sobre o mundo”, realizado no dia 17/11/98 (...) [SEGOLIN, 1999, p. 271]*

do Mundo e o Criador dos Deuses, Humano e Divino, Divinumano, Divino Demasiado Humano. [SEGOLIN, 1999, p. 285]

A paródia, portanto, decorre daquela perspectiva do terreno. Ao inverterm-se os papéis bíblicos de quem seja Criador e quem seja a Criatura, conseqüentemente, o evangelho terá de ser narrado sob a perspectiva do avesso, ou como afirma Segolin: do “paródico, blasfemo, inversivo”. Essa perspectiva do avesso de certa forma está ligada a uma tradição literária anticlerical em Portugal, caracterizada pela negação da transcendência à qual Saramago está inscrito. Por isso, em Saramago, a questão do olhar, ou melhor, da concretude do olhar está presente. Buscou-se demonstrar com citações de várias de suas obras como a existência está muitas vezes condicionada ao ver: é preciso que José veja o anjo para crer em Maria; é preciso que Jesus “veja” o futuro da humanidade; é preciso que Roque Lozano veja a Europa dividida, em *Jangada de Pedra*; estar cego equivale a estar morto, no *Ensaio sobre a cegueira*.

Nos capítulos anteriores deste trabalho, buscou-se analisar comparativamente questões referentes ao olhar que foram objeto de reflexão em *ESJC* com trechos de outras obras. Um aspecto recorrente é o fato de o narrador saramaguiano colocar em jogo as fronteiras entre história e ficção. Para ele, a história não pode ser fielmente reproduzida, pois o viver é inenarrável. É o que se subentende deste trecho do capítulo inicial do *ESJC*: (...) *crispado de uma dor que não remite, lançando pela boca aberta um grito que não poderemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada* (p. 13). O mesmo é dito, de forma um pouco diferente, em *O ano da morte de Ricardo Reis*:

Marcenda perguntou se Ricardo Reis gostou da peça, ele respondeu que sim, ainda que lhe parecesse que havia muito de artificial naquela naturalidade de representação, procurou explicar melhor. Na minha opinião, a representação nunca deve ser natural, o que se passa num palco é teatro, não é a vida, não é vida, a vida não é representável, até o que parece ser o mais fiel reflexo, o espelho, torna o direito esquerdo e o esquerdo direito. [SARAMAGO, 1994, p. 125-126. Grifo meu.]

Em ambos os casos citados está-se diante de uma questão importante de toda a obra de Saramago: a *mimesis*, o recorte que se faz do real a ser representado. Nas obras de Saramago há a insistência em se afirmar que a obra de arte não reflete de forma perfeita o que seja o real. Ao colocar o narrador do *ESJC* como mais um evangelista, ou seja, ao escrever o evangelho do Cristo humanizado ele está a afirmar que se há quatro (ou mais ao se considerar os apócrifos) evangelhos, por que não mais um. Por que não um evangelho sob outra perspectiva? Por que não um outro texto em forma de romance a recontar a história desse homem?³⁰ Como já dito, o narrador ao adotar, em diversas passagens, uma função metanarrativa, relativiza a questão da verdade/verossimilhança de sua história, quebra o código do verossímil ao interrogar o funcionamento do romanesco. Ou seja, deixa claro que seu evangelho é um texto construído. É sob essa perspectiva que o narrador relata os fatos e é sob essa perspectiva que o leitor é levado a olhar a obra.

Além disso tudo, foi dado destaque para o que Horácio Costa denomina “olhar imaterializador”, ou seja, o olhar que busca a representação do que está invisível, do que está além e aquém do objeto. No capítulo 3, pretendeu-se mostrar como isso ocorre em relação a uma importante imagem: o da crucificação. O mesmo ocorre com a imagem da tigela que encerra o livro e atravessa toda a narrativa. A tigela que recolhe o sangue de Cristo e está impregnada de significados simbólicos sobre a busca incessante do homem pelo seu Graal, que em última análise pode ser a busca pelo conhecimento não apenas do mundo, mas de si mesmo.

Muitas análises, obviamente, são possíveis dessa como de qualquer outra obra, mas ao destacar a questão do olhar foi dada ênfase à perspectiva do narrador em relação à matéria diegética. Buscou-se, assim, fornecer uma análise que contribuísse de forma suplementar para a compreensão do significado dessa obra.

O narrador de *ESJC*, ao quebrar os limites temporais entre passado, presente e futuro, quebra também o efeito de ilusão, pois chama a atenção do leitor para o caráter de construção desse texto. A sua perspectiva é igualmente perpassada por

³⁰ A epígrafe do romance é elucidativa nesse sentido. Lucas justifica seu evangelho ao afirmar que se outros narraram essa história ele, que a estudou, também pode fazê-lo. Saramago se arrola nesse mesmo direito de Lucas.

uma visão do tempo dos fatos narrados, pois o narrador coloca-se no local e tempo da ocorrência dos fatos, e, ao mesmo tempo, por uma perspectiva contemporânea à da narração, que, por meio do uso da primeira pessoa do plural, a refletir sobre a narrativa sob uma perspectiva (moral, social, histórica e política) que é a sua (de Saramago). Além dessa quebra dos limites temporais, a perspectiva do narrador se move entre o geral e o específico, o coletivo e o particular. Ao mesmo tempo que apresenta um painel geral histórico, vai ao particular ao descrever as emoções das personagens. Para tanto, utiliza-se, com maestria, das imagens que ficam evidenciadas enquanto tal, i.e., como algo que é apreendido pelo sentido da visão para então ser intelectualizado, como ficou demonstrado nos capítulos 3 e 4.

Concluindo: a obra de José Saramago se insere dentro de uma tradição literária portuguesa e apresenta um aspecto recorrente: a questão do olhar, que, literariamente, manifesta-se como tema ou como uma valorização das imagens apresentadas pelo narrador ou mesmo pela ênfase dada a aspectos particulares do olhar de vários personagens: como o de Maria, o de José e o de Jesus no caso específico da obra em análise: *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. O olhar do narrador é algo que extrapola a questão do ponto de vista, pois o narrador saramaguiano apresenta um olhar que medita, que intui, que domina, que governa, enfim que atribui significado àquilo que é visto, apresentado em forma de imagem. O olhar no texto de Saramago é um olhar fenomenológico, ou seja, que questiona, interroga, relativiza o real, o *cogito*.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. **A arte poética**. São Paulo : Martin Claret, 2004.
- ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar comum** : alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. Amor e mundividência na lírica camoniana. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 55, p. 33-46, maio 1980.
- ANTUNES, Arnaldo. **Tudos**. 3. ed. São Paulo : Iluminuras, 1993.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 4. ed. São Paulo : Perspectiva, 2002.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo : Ática, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. **O spleen de Paris** : pequenos poemas em prosa. Trad. Leda Tenório da Mota. Rio de Janeiro : Imago, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzein. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo : Hucitec, 2002.
- _____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Forni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo : Hucitec, 1993.
- BERMANN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar** : a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo : Companhia das Letras, 1986.
- BERRINI, Beatriz. Eça de Queiroz: palavra e imagem. **Voz Lusíada**, São Paulo, n.16, p. 30 - 33, primeiro semestre 2001.
- _____. (org). **José Saramago uma homenagem**. São Paulo : EDUC, 1999.
- BÍBLIA, São Paulo : Ed. Loyola, 1995.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.) et al. **O olhar**. São Paulo : Companhia das Letras, p. 65-87, 2003.
- _____. **Machado de Assis** : o enigma do olhar. São Paulo : Ática, 2003.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.

- CAMÕES, Luís de. **Lírica**. Belo Horizonte : Ed. Itatiaia : São Paulo : Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.
- CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese: ensaios**. 2. ed. São Paulo : Companhia Editora Nacional.
- CATULO. **O cancionero de Lésbia**. Trad. Paulo Sérgio de Vasconcelos. Edição bilíngüe. São Paulo : Hucitec, 1991.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.) et al. **O olhar**. São Paulo : Companhia das Letras, p. 31-63, 2003.
- CORREIA, Natália. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**. Lisboa : Editorial Estampa, 1978.
- COSTA, Horácio. Poemas prismáticos: Pessoa e Pessanha. **Anais do XIX encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa**, Curitiba, 2003, (412-418).
- COSTA LIMA, Luiz. A questão dos gêneros. In : **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. Ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, v. 1. p. 253-292, 2002.
- DEL RIOS, Jefferson; ALBUQUERQUE, Beatriz; LAUB, Michel. A terceira palavra de Saramago. **BRAVO!**, São Paulo, no. 21, p. 60-69, nov. 1999.
- DUARTE, Lélia Pereira. A valorização do leitor na arte de Eça de Queiroz (ou respondendo a Machado de Assis e a Fernando Pessoa). **Voz Lusíada**, São Paulo, n.16, p. 56-76, primeiro semestre 2001.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura : uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo : Martins Fontes, 2001.
- ECO, Humberto. **Sobre a literatura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro : Record, 2003.
- FERRAZ, Selma. **O quinto evangelista : o (des)evangelho segundo José Saramago**. Brasília : Editora Universidade de Brasília, 1998.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. **Literatura portuguesa : desenvolvimento histórico das origens à atualidade**. Rio de Janeiro : Editora A Noite, 1941.
- FILHO, Linhares. Uma leitura de Memorial do convento. In: BERRINI, Beatriz (org). **José Saramago uma homenagem**. São Paulo : EDUC, p. 169-192, 1999.
- FRANÇA, José-Augusto. **O Romantismo em Portugal: estudo de factos**

- socioculturais. 2. ed. Lisboa : Livros Horizonte, 1993.
- GARRETT, Almeida. **Folhas caídas**. Lisboa : Ed. Ulisseia, 1998.
- GHIRALDELLI JR, Paulo. O crucificado na pintura e no cinema. **Biblioteca Entre Livros**, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 76-85, 2005.
- JAKOBSON, Roman. O que fazem os poetas com as palavras. **Cadernos da Colóquio Letras** – Teoria da literatura da crítica, Lisboa, n. 1, p. 9-14, 1982.
- _____. **Lingüística e comunicação**. São Paulo : Cultrix, 1973.
- LAPA, M. Rodrigues. **Lições de literatura portuguesa**. Coimbra : Coimbra Editora Limitada, 1981.
- LEAL, Maria Luísa. “Viagem a Portugal”: os passos do viajante. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 151/152, p. 191-205, jan. – jun. 1999.
- LIMA, Isabel Pires de. Viagem e momento: espaço e tempo n’*A jangada de pedra*, de José Saramago. **Vértice**, Lisboa, II, n. 6, set 1988, p. 31-35.
- LOURENÇO, António Apolinário. História, ficção e ideologia : representação ideológica e pluridiscursividade em *Memorial do convento*. **Vértice**, Lisboa, n. 42, p. 69-78, set. 1991.
- LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade** : seguido de Portugal como destino. São Paulo : Companhia das Letras, 1999.
- MACHADO, Álvaro Manuel. **A novelística portuguesa contemporânea**. 2. ed. Lisboa : Biblioteca Breve – Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.
- MACNAB, Gregory. A interface história-invenção em três romances de José Saramago. *Letras*, Curitiba, n. 38, p. 134-143, 1989.
- NUNES, José Joaquim. **Cantigas d’amor dos trovadores galego-portugueses**. Lisboa : Centro do Livro Brasileiro, 1972.
- PEIXOTO DA FONSECA, Fernando V. **Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores galego-portugueses**. 2. ed. Lisboa : Livraria Clássica Editora, 1971.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. O evangelho segundo Saramago. In: BERRINI, BEATRIZ (org.) **José Saramago** : uma homenagem. São Paulo : EDUC, p. 239-258, 1999.
- _____. Pensar é estar doente dos olhos. In: NOVAES, Adauto et al. **O olhar**.

- São Paulo : Companhia das Letras, p. 327-346, 2003.
- PESSOA, Fernando. **Mensagem**. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.
- _____. **O Eu profundo e os outros eus**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1980.
- _____. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Lisboa : Ática, 1966.
- PLATÃO. **A República**. São Paulo : Martin Claret, 2004.
- QUEIROZ, Eça. **A cidade e as serras**. São Paulo : Landy, 2002.
- QUEIROZ, Eça. **Obra completa**. v. 2. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1997.
- REBELO, Luís de Sousa. A consciência da história na ficção de José Saramago. **Vértice**, n. 52, p. 2938, jan.-fev. 1993.
- REMÉDIOS, Maria Luíza Retzel. **O romance português contemporâneo**. Santa Maria : Edições UFSM, 1986.
- RESENDE, Garcia de. **Antologia do Cancioneiro geral**. (org. M^a. Ema Tarracha Ferreira). Lisboa : Biblioteca Ulisseia, [s.d.]
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo : São Paulo Editora S.A., 1965.
- ROUANET, Maria Helena. 'em pedaços de encaixar' : *Leitura de Memorial do convento* de José Saramago. **Colóquio Letras**, n. 101, p. 55-63, jan.- fev. 1988.
- SANTOS, Volnyr. José Saramago: história & estória. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 21-29, jun. 1990.
- SARAIVA, Antonio José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**, Santos : Martins Fontes, 1955.
- SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo : Companhia das Letras, 2000.
- _____. **A jangada de pedra**. 8. ed. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.
- _____. **Ensaio sobre a cegueira**. 11. ed. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1994.
- _____. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo : Companhia das Letras, 2004.
- _____. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.
- _____. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo : Companhia das Letras, 2001.
- _____. **Memorial do Convento**. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

- _____. **O ano da morte de Ricardo Reis**. 3. ed. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.
- _____. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. 12. ed. São Paulo : Companhia das Letras, 1994.
- _____. **O homem duplicado**. São Paulo : Companhia das Letras, 2002.
- SEGOLIN, FERNANDO. O evangelho às avessas de Saramago ou Divino demasiado humano ou O Deus que não sabe o que faz. In: BERRINI, BEATRIZ (org.) **José Saramago : uma homenagem**. São Paulo : EDUC, p. 271-285, 1999.
- SEIXO, Maria Alzira. História do cerco de Lisboa ou a respiração da sombra. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 109, p. 33-48, maio-jun. 1989.
- SCHWARTZ, Adriano. **O abismo invertido** : Pessoa, Borges e a inquietude do romance em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. São Paulo: Globo, 2004.
- SENA, Jorge de. Algumas palavras sobre o Realismo, em especial o português e o brasileiro. **Cadernos da Colóquio Letras**, Lisboa, n. 31, p. 5-29, maio 1976.
- SERRÃO, Joel. **Portugueses somos**. Livros Horizontes, [1975?].
- SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**: estudo, antologia crítica, glossário. 2. ed. refundida e aumentada. Rio de Janeiro : Grifo; São Paulo : Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.
- TARRACHA FERREIRA, Maria Ema (org.). **Poesia e prosa medievais**. 3. ed. Lisboa : Ulisseia, 1981.
- VIEIRA LIMA, Mirella Márcia Longo. Notas sobre José Saramago e sua máquina de fazer voar. **Estudos Portugueses e africanos**, Campinas, n. 16, p. 39-56, jul. – dez. 1990.

Bibliografia do autor

- Terra do pecado** (romance). 1. ed. Lisboa : Editorial Minerva, 1947.
- Os poemas possíveis** (poemas). Portugal : Portugalíia Editora, 1966.

- Provavelmente alegria** (poemas). Lisboa : Livros Horizonte, 1970.
- Deste mundo e do outro** (crônica). Lisboa : Editora Arcádia, 1971.
- A bagagem do viajante** (crônica). Lisboa : Editora Futura, 1973.
- O embargo**. Lisboa : Estudios Cor, 1974.
- As opiniões que o DL teve** (crônica). Lisboa : Seara Nova, Editorial Futura, 1973.
- O ano de 1993** (texto experimental). Lisboa : Editorial Futura, 1975.
- Os apontamentos** (crônicas). Lisboa : Seara Nova, 1976.
- Manual de pintura e caligrafia** (romance). Lisboa : Moraes Editora, 1977.
- Objeto Quase** (contos). Lisboa : Moraes Editores, 1978.
- Poética dos cinco sentidos** (contos). Lisboa : Livraria Bertrand, 1979.
- Que farei com este livro?** (teatro) Lisboa : Editorial Caminho, 1979.
- A noite** (teatro). Lisboa : Editorial Caminho, 1980.
- Levantado do chão** (romance). Lisboa : Editorial Caminho, 1980.
- Memorial do convento** (romance). Lisboa : Editorial Caminho, 1982.
- O ano da morte de Ricardo Reis** (romance). Lisboa : Editorial Caminho, 1984.
- Viagem a Portugal**. Lisboa : Editorial Caminho, 1985.
- A jangada de pedra** (romance). Lisboa : Editorial Caminho, 1986.
- A segunda vida de Francisco de Assis** (teatro). Lisboa : Editorial Caminho, 1987.
- História do cerco de Lisboa** (romance). Lisboa : Editorial Caminho, 1989.
- O evangelho segundo Jesus Cristo** (romance). São Paulo : Companhia das Letras, 1991.
- In nomine Dei** (teatro). São Paulo : Companhia das Letras, 1993.
- Cadernos de Lanzarote** (diário). Lisboa : Editorial Caminho, 1994.
- Ensaio sobre a cegueira** (romance). Lisboa : Editorial Caminho, 1997.
- Todos os nomes** (romance) Lisboa : Editorial Caminho, 1997.
- O conto da ilha desconhecida**. Lisboa : Editorial Caminho, 1998.
- A caverna** (romance). São Paulo : Companhia das Letras, 2001.
- O homem duplicado** (romance). São Paulo : Companhia das Letras, 2002.
- Ensaio sobre a lucidez** (romance). São Paulo : Companhia das Letras, 2004.
- As intermitências da morte** (romance). São Paulo : Companhia das Letras, 2005.

